

Figurazioni dell'acqua nella poesia italiana del primo Novecento

TUTORE: Prof. Antonio Saccone
CO-TUTORI: Proff. Antonio Gargano,
Stefano Manferlotti, Matteo Palumbo

CANDIDATA:

Dott. Virginia di Martino

COORDINATORE:

Prof. Costanzo Di Girolamo



Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Filologia moderna

2007

Indice

Introduzione	p. 3
---------------------	------

1. L'immersione

1.0 Introduzione	11
1.1 «Quel nulla d'inesauribile segreto»: poeti e palombari (Ungaretti, Marinetti, Rebora, Govoni, Sbarbaro)	11
1.2 Desacralizzare l'immersione (Gozzano, Palazzeschi)	23
1.3 L'immersione negata (Montale, Saba)	27

2. L'eden restaurato

2.0 Introduzione	35
2.1 Acqua e spazio sacro (Rebora)	37
2.2 Lo spazio sacro: miniature e parodie (Corazzini, Moretti, Palazzeschi)	42
2.3 «La regina del paesaggio» (Campana, Ungaretti)	47
2.4 L'acqua e il fanciullo: il dialogo con il mare (Saba, Montale, Palazzeschi)	51
2.5 Il sonno presso la fonte (Palazzeschi, Ungaretti)	59

3. Acque specchianti

3.0 Introduzione	65
3.1 «L'uomo curvato sull'acqua». Il poeta allo specchio (Palazzeschi, Govoni, Ungaretti, Campana)	65
3.2 «E il mare solitario i miei pensieri culla» (Corazzini, Saba, Montale)	72
3.3 «Acquerugiola lenta e triste» (Govoni, Moretti, Corazzini)	78
3.4 «Come alla campagna il getto / delle polle». Piccola digressione sul pianto (Moretti, Sbarbaro, Saba)	89
3.5 «Impietrato soffrire senza nome»: l'acqua e l'arsura (Sbarbaro, Rebora, Moretti, Montale, Ungaretti)	92

4. Acque, tempo, morte

4.0 Introduzione	105
4.1 Il «fluir dei minuti». Acqua e tempo (Palazzeschi, Rebora, Moretti, Montale)	107
4.2 Le acque e la morte (Montale, Sbarbaro, Campana, Moretti)	116
4.3 «O pioggia dei cieli distrutti»: immagini di diluvio (Gozzano, Saba, Rebora, Montale, Moretti)	123

5. L'acqua, la donna, la notte

5.0 Introduzione	134
------------------	-----

5.1 «Ho ritrovato il pozzo d'amore»: la conquista della figura femminile (Govoni, Campana, Ungaretti)	135
5.2 «Marina schiuma» e «buio eterno». Ambiguità del nesso acqua-donna (Saba, Moretti)	147
5.3 «Ti guardiamo noi, della razza di chi rimane a terra»: la distanza dalla donna (Sbarbaro, Palazzeschi, Montale)	155
6. Il viaggio per acqua	
6.0 Introduzione	169
6.1 «Non ho remo»: l'impossibile mitologia del viaggio (Moretti, Govoni, Corazzini, Gozzano)	169
6.2 «Fui pronto a tutte le partenze» (Campana, Ungaretti)	178
6.3 «Alla sua cara Itaca Ulisse». Il mito e la fiaba (Saba, Govoni, Palazzeschi)	185
6.4 «È l'ora che si salva solo la barca in panna» (Montale)	197
7. Il naufragio	
7.0 Introduzione	208
7.1 «E il naufragar m'è dolce in questo mare» (Ungaretti, Saba, Moretti)	209
7.2 Se il naufragio non ha senso (Corazzini, Gozzano, Palazzeschi)	214
7.3 «Oh come sento che lottare è vano»: l'inutile resistenza alle onde (Saba)	218
7.4 Naufraghi salvati (Montale, Sbarbaro)	223
8. Appendice – Gli animali acquatici	229
Bibliografia	
Bibliografia primaria	238
Bibliografia critica	240
Altri testi utilizzati nella tesi	243

Introduzione

Il presente lavoro si propone di analizzare come nella poesia dei primi decenni del XX secolo facciano la loro comparsa temi propri della letteratura di ogni tempo, legati all'acqua e alle sue figurazioni.

L'immersione, il viaggio per acqua, il naufragio, il rispecchiarsi dell'uomo nell'elemento liquido, costituiscono difatti archetipi culturali in senso lato (si veda il loro ricorrere nei miti e nei racconti “genesiaci” delle più diverse religioni), e di conseguenza poetici.

Nei singoli capitoli si è tentato di rendere la “profondità” temporale attraversata dalle diverse immagini relative all'acqua che approdano alla poesia novecentesca, e di mettere in luce come la stessa tematica, la stessa idea di base, venga a trasformarsi a seconda del microcosmo poetico in cui è chiamata ad attualizzarsi.

Undici i poeti scelti per tale disamina: Corazzini, Moretti, Gozzano, Govoni, Palazzeschi, Sbarbaro, Rebora, Campana, Ungaretti, Saba, Montale.

A tali poeti si affianca talora Marinetti, come autore e rifondatore del genere-manifesto: soprattutto i brani qui esaminati (*Fondazione e manifesto del futurismo*, e *Uccidiamo il chiaro di luna*), nel proporsi come testi normativi per il nuovo esercizio poetico, offrono ampi squarci narrativi.

Passiamo a considerare le opere degli autori: produzioni poetiche circoscritte in un periodo ristretto, ad esempio quelle di Gozzano, di Campana, di Corazzini, sono considerate nella loro interezza, mentre è stato necessario delimitare il campo di indagine in casi di produzione protratta nel tempo.

Sono dunque oggetto di analisi *Armonia in grigio et in silenzio* (1903) e *Rarefazioni e parole in libertà* (1915) di Corrado Govoni; *Dolcezza e L'amaro calice* (1904), *Le aureole* (1905), *Piccolo libro inutile* e *Libro per la sera della domenica* (1906), *La morte di Tantalò* (1907) di Sergio Corazzini; *I cavalli bianchi* (1905), *Lanterna* (1907), *Poemi* (1909), *L'incendiario* (1910 e 1913) di Aldo Palazzeschi; *Fraternità* (1905), *Poesie scritte col lapis* (1910), *Poesie di tutti i giorni* (1911), *Il giardino dei frutti* (1915) di Marino Moretti; *La via del rifugio* (1907) e *I colloqui* (1911) di Guido Gozzano; *Frammenti lirici* (1913) e *Canti anonimi* (1922) di Clemente Rebora; *Canti Orfici* (1914) di Dino Campana; *Pianissimo* (1914) e *Rimanenze* (1955, ma con date giustapposte alle poesie 1921-31) di Camillo Sbarbaro; i primi due volumi (1900-1920 e 1921-1932) del *Canzoniere (1900-1954)* di Umberto Saba; *L'Allegria (1914-1919)* e *Sentimento del Tempo (1919-1935)* di Giuseppe Ungaretti; *Ossi di seppia* (1925) di Eugenio Montale.

Per alcune di queste opere (ad esempio, *Pianissimo* di Sbarbaro) mi sono attenuta alla versione della prima edizione (in questo caso, quella del '14 e non quella del '60); al contrario, in altri casi (come per *L'Allegria* o il *Sentimento del Tempo* ungarettiani, o il *Canzoniere* di Saba), la lezione

prescelta è stata quella definitiva (1969 per Ungaretti, e 1961 per Saba), anche qualora segua di diversi anni l'arco cronologico scelto per la mia ricerca: in tale decisione mi sono mossa sulla linea seguita da Curi ne *La poesia italiana nel Novecento*, dove si afferma che

il problema fondamentale, nel rapporto che uno scrittore intrattiene con la sua opera, sembra essere il distacco dal testo. Una volta che questo distacco sia avvenuto [...] il lavoro correttorio assume il carattere di un'attività non necessaria, estranea alle ragioni più profonde del testo e alla trama di relazioni che lo congiunge organicamente con la *Koinè* e con il contesto culturale in cui è stato prodotto. Fino a che, invece, il distacco non si compie, il testo rimane organicamente legato al suo autore e il lavoro correttorio risulta motivato da tale rapporto organico¹.

Attraverso le opere citate, l'analisi si è condensata sui seguenti temi: l'immersione, la presenza dell'elemento liquido nella costituzione dello spazio sacro, la facoltà delle acque di fare da specchio, il legame acqua-tempo-morte, e quello acqua-donna-notte, il viaggio per acqua, il naufragio. Chiude il lavoro una veloce disamina di immagini di animali marini.

Nel I capitolo (*L'immersione*) sono presi in esame autori per i quali fare poesia equivale a ripetere l'esperienza di Giona, o a immergersi, con le parole di Kerényi, «in una campana di palombaro, [come] ogni autentico narratore di miti, creatore o risuscitatore di mitologemi»². Tra i “poeti-palombari” l'Ungaretti del *Porto sepolto*, il Govoni della tavola parolibera *Il palombaro*, ed il Marinetti del manifesto che sancisce la nascita del futurismo. Se per ognuno di questi autori la metafora legata all'immersione assume valenze diverse (chiave d'accesso al segreto che dimora nel fondo, o regressione in un mondo popolato di disegni fantastici, o bagno nel fango rivitalizzante di un'officina-emblema della modernità), risulta, tuttavia, uguale la fiducia nel rituale dell'immersione come fondamento della creazione artistica.

Come ironizzano su quest'ultima, e sul ruolo del poeta, così recepiscono in chiave minore il repertorio mitico legato al tema in esame poeti quali Gozzano (che fa rientrare l'idea dell'«abisso» in una «immagine» dichiaratamente «un poco secentista») e Palazzeschi (che alla rituale immersione purificatrice operata nel sangue afferma di preferire quella nell'acqua, semplicemente perché «lavacro più spiccio»).

Infine, nella lirica di Saba e di Montale, ci troviamo spesso davanti all'impossibilità di un'immersione: per quanto in attesa di «ritornare nel [...] circolo» del mare, l'io lirico degli *Ossi* si riconosce relegato a terra, come si vedrà ancora e meglio nei capitoli successivi; mentre Saba attuerà un'immersione ormai assolutamente diversa da quella, mistica e sacrale, di Ungaretti: un'immersione che porta a galla non più un «nulla d'inesauribile

¹ F. Curi, *La poesia italiana nel Novecento*, Bari, Laterza, 1999, p. 40.

² Cfr. p. 11 e n.

segreto», bensì «pietruzze» e «cosine» che concorrono a formare quella «verità» semplice e quotidiana, ma per il poeta triestino umana ed essenziale, «che giace al fondo».

Nel II capitolo, *L'eden restaurato*, vengono considerate liriche in cui l'elemento liquido rientra nella dinamica della costruzione di uno spazio sacro: l'acqua archetipica è strettamente legata all'istituzione di un luogo e di un tempo “altri” rispetto a quelli comuni, quotidiani; il principio della sacralità dell'acqua è connesso in maniera così salda al concetto di “spazio sacro” che è impossibile comprendere se sia l'acqua a consacrare un luogo, o se la stessa portata sacrale delle acque sia legata al fatto che esse sgorgino da un luogo sacro (emblematico, a tale proposito, il brano del libro di Ezechiele che introduce al capitolo).

Accanto ad un Rebora, che ci dà la misura di quanto la presenza dell'acqua concorra a creare spazi edenici nell'ambito dell'inferno cittadino, e attimi di salvezza nel fluire del tempo ordinario, troviamo però anche autori che declinano il *topos* del *locus amoenus*, dello spazio sacro, in termini di miniature o parodie. Di miniatura, difatti, potremmo parlare per i paradisi allestiti qua e là nelle raccolte di Corazzini e Moretti; mentre il luogo privilegiato subisce un trattamento dissacrante in Palazzeschi, che recupera, della dinamica dello spazio edenico, tutta una serie di rituali, di norme e di prescrizioni, svuotandoli di senso, bloccandoli in un'atmosfera cristallizzata ed artificiale.

A testimoniare, invece, il recupero del significato archetipico dell'acqua come elemento caratterizzante lo spazio sacro, troviamo diversi componimenti di Campana – soprattutto ne *La Verna* l'io poetante ricerca la purezza originaria attraverso un percorso ascensionale segnato da una forte presenza dell'elemento acqueo – e di Ungaretti.

Ma l'accesso allo spazio sacro significa anche la possibilità di entrare in dialogo con il principio divino che in esso dimora: ed ecco i dialoghi “tragici” che intercorrono tra l'io montaliano e il Mediterraneo, protagonista degli *Ossi di seppia*, i dialoghi “ironici” tenuti con le acque dall'individuo palazzeschiiano, e l'intima comunione con il mare di cui godono alcuni tra i fanciulli di Saba.

Un'ultima immagine che rientra nel macrotema dello spazio sacro è quella del sonno presso la fonte. Due i casi illustrati: da un lato, ancora svuotamento ludico dell'archetipo nei versi di Palazzeschi; dall'altro, il recupero dell'immagine mitica in tutta la sua profondità e portata sacrale in Ungaretti.

Se l'acqua che rientra nella costruzione dell'eden è simbolo di ciò che è altro dall'uomo, di ciò che trascende l'umano, accade anche, talvolta, che l'elemento liquido non sia solo segno di ambiti lontani dalla portata dell'uomo: come si illustra nel III capitolo, *Acque specchianti*, l'io lirico può ripetere l'esperienza di Narciso, scorgendo nelle acque un riflesso di sé, e attribuendo alle acque il proprio stato d'animo.

Immagini di “poeti allo specchio”, in cui la facoltà riflettente sia propria di superfici equoree, si trovano in Palazzeschi e Campana (e il tema, per quanto diversi siano i due autori, si accompagna al senso del perturbante, dell' *unheimlich*), in Govoni e Ungaretti: per il poeta del *Porto* l'io si svela a se stesso nell'atto di rinvenirsi «un'ombra cullata e piano franta» nel movimento delle acque.

Oltre che vero e proprio specchio in cui l'io lirico scorge il suo riflesso, l'elemento liquido può costituire anche, più indirettamente, lo “specchio” della sua anima: tale situazione ricorre in alcune liriche di Corazzini, di Saba (che proietta il proprio stato interiore sulle acque che bagnano Trieste), di Montale (che vede cullato dal mare il proprio turbamento esistenziale).

I poeti afferenti all'area crepuscolare colgono invece, in maniera più consona alla loro inclinazione al grigiore esistenziale, la monotonia della pioggia (Govoni), la «stanchezza» di un piovoso pomeriggio domenicale (Moretti), la persistente malinconia del getto delle fontane (Corazzini).

Come la tristezza dell'acqua indica la tristezza dell'io, così può accadere che il pianto sia esplicitamente paragonato alla pioggia: in questi casi prevale sulla tristezza una sensazione di sollievo, di conforto.

Moretti, al pari di Sbarbaro e Saba, vive difatti il pianto, quando questo sia associato alla simbologia dell'acqua, come occasione di rigenerazione, di riscatto rispetto ad una situazione di aridità interiore. Di conseguenza, condizioni di sofferenza, di morte esistenziale, sono associate ad immagini di arsura, di prevalenza dell'elemento «terroso», per dirla con Bachelard, su quello liquido: così in *Pianissimo*, nei tantissimi versi che cantano di un io «fatto di pietra», scarnificato e reificato; così in alcuni *Frammenti lirici*, in cui è inscenata la lotta tra i due stati interiori, di morte e redenzione, oggettivati nell'aridità e nell'acqua; così nel *Porto sepolto* e nel *Sentimento del Tempo*, in cui l'assenza dell'elemento liquido indica assenza di vita *tout court*; così negli *Ossi di seppia*, in cui il soggetto, relegato sulla riva dal padre-mare, subisce la sferza di un sole inclemente.

La stessa acqua primigenia, dispensatrice di vita, è anche signora del tempo e della morte. Il IV capitolo (*Acque, tempo, morte*), partendo da una delle tante immagini di mare in tempesta diffuse nell'*Odissea*, analizza il tema della violenza delle acque, e della loro ambivalenza in quanto simbolo del tempo (perché ora simbolo di nascita, ora di morte; ora segno di un inizio, ora della fine).

Figurazioni dell'acqua come metafora del tempo ricorrono in Palazzeschi e in Corazzini (e si tratta di due *hapax*), e fondano, in autori quali Campana, Rebora e Montale, motivi essenziali dei rispettivi universi poetici. Lo stagnare delle acque, ad esempio, può indicare una sospensione del tempo (nei *Canti Orfici*), mentre la possibilità di ricorrere al fluire di un fiume per indicare il trascorrere del tempo è segno di una dimensione interiore di serenità (in Rebora).

E tuttavia, in quanto figura del tempo che scorre, l'acqua può essere anche figura della morte: negli *Ossi di seppia* la riva del mare è popolata da fantasmi del passato, ed al mare appartiene Arletta, la «fanciulla morta» delle estati di Monterosso; mentre in Sbarbaro e Ungaretti troviamo acque «buie» dall'esplicita portata letale.

D'altra parte, lo stesso mare rappresentato da Montale, se è dolce dimora per la fanciulla e per gli altri morti, rivela tutta la sua pericolosità, la sua valenza mortale, nei confronti dell'io lirico; e similmente nei *Canti Orfici* Campana rappresenta, accanto al volto sacrale delle acque, il loro potere catastrofico.

Altre immagini in cui l'elemento palesa la propria ambivalenza e potenziale aggressività sono quelle relative alla pioggia: pioggia attesa come benedizione e sollievo nell'arsura (in Saba e in Montale), ma anche pioggia che assume le proporzioni di un vero e proprio diluvio, apportatore di morte e insieme presagio di rigenerazione (in Rebora), o occasione mancata di riscatto (ancora in Montale).

Riagganciandosi all'episodio della tempesta che infuria su di Ulisse, e partendo dalla figura della Dea Bianca che salva l'eroe, il V capitolo (*L'acqua, la donna, la notte*) passa in rassegna brani poetici in cui ricorre la sfera simbolica acqua-donna-notte. È possibile notare come il contatto con le acque e l'intimità con la figura femminile siano parte della stessa esperienza: così, se autori come Govoni, Campana, Ungaretti, godono del contatto con l'elemento e della conquista della donna, per poeti quali Montale, Sbarbaro e Palazzeschi, che non sanno instaurare un contatto con la figura muliebre, resta precluso l'accesso (come si è già notato nel primo e nel secondo capitolo) all'acqua.

In altri casi – ed è la volta di Moretti e di Saba – la simbologia legata all'acqua e alla donna è fonte di immagini ambigue, in cui la sfera metaforica acquista di volta in volta un senso positivo o perturbante.

Nel VI capitolo sono presi in esame versi il cui tema principale sia *Il viaggio per acqua*: se fin dall'età classica il viaggio per mare è legato indissolubilmente ad un atteggiamento di «temerarietà che rasenta la *hybris*», come scrive Auden³, l'uomo moderno riconosce che l'attraversamento delle distese equoree costituisce una metafora della sua stessa esistenza, e che mettersi in viaggio rappresenta un modo per scoprire ed affermare la propria identità.

Nella produzione poetica degli autori analizzati, di volta in volta il viaggio è allegoria di un percorso di iniziazione; immagine del recupero di un passato mitico o fiabesco, pratica riconosciuta impossibile, come sintomo di un'incapacità di vivere pienamente, o, infine, idea resa oggetto di parodia.

³ Cfr. p. 169 e n.

Gli autori crepuscolari, ad esempio, rifiutano la mitologia del viaggio insieme a quella legata all'immagine del poeta-vate: il soggetto si riconosce impossibilitato a vivere in grande stile, e preferisce una realtà dai toni prosaici e banali, in cui il mito non ha più ragion d'essere, in cui l'unico viaggio possibile sia quello definito da Bachelard «il viaggio per antonomasia», in compagnia della Morte, «prima Navigatrice»⁴.

Al contrario, all'affermazione del ruolo e della funzione poetica operata da Campana e da Ungaretti, si accompagna la piena accettazione della simbologia del viaggio: la ricerca del sublime si accompagna alla ripresa della mitologia del viaggiatore. Immagini di navi e porti affollano anche le liriche del *Canzoniere* sabiano, dando vita a momenti in cui il mito (che è ora il mito di un passato amato in quanto semplice e caldo) si fonde con la fiaba. Un tono fiabesco, volutamente infantile, privo della vena nostalgica sabiana, caratterizza i versi e le tavole govoniani in cui ricorre il tema; mentre nei componimenti palazzeschi si giunge allo svuotamento della stessa fiaba, e ad un uso dell'immagine del viaggio per mare in termini parodici, improntati a un puro non-sense.

In ultimo viene analizzata la posizione – siamo a Sbarbaro e a Montale – di chi al mare preferisce la terra, al viaggio la stasi, all'apertura infinita di innumerevoli possibilità di vita un'esistenza vissuta «al cinque per cento»: l'io lirico, dunque, riconosce di non essere equipaggiato per affrontare la vita, e, davanti alla frattura subita rispetto al resto del mondo, preferisce chiudersi nel distacco chiaroveggente proprio di chi ha già sperimentato un naufragio, e non può che indicare ad altri – e sono in genere irrequiete figure di donne sempre in cammino – un orizzonte lontano.

Al tema del viaggio si accompagna, come eventuale conseguenza della navigazione, l'idea del *Naufragio*, cui è dedicato il capitolo VII.

E come nei confronti delle metafore legate al viaggio i diversi soggetti lirici incarnano altrettante visioni del mondo, così accade per la simbologia relativa al naufragio. Dunque abbiamo chi, riconoscendo nel viaggio l'unica condizione esistenziale concessa all'uomo del Novecento, si apre anche all'esperienza del naufragio; o chi, diversamente, frappone tra sé e l'idea del naufragio un filtro intellettuale o emotivo; o, infine, chi si sottrae al rischio della deriva, rinunciando, come già visto nella parte finale del VI capitolo, ad intraprendere un viaggio per mare.

Se per un Ungaretti, quindi, abbandonarsi alle onde significa tornare all'abisso, e predisporre ad una nuova partenza, sperimentando, leopardianamente, la dolcezza del naufragio, Moretti e Corazzini, dal canto loro, propongono letture “in chiave minore” dell'immagine in questione, mentre Gozzano assume un atteggiamento di distruzione del mito, riducendolo a gioco infantile o a finzione, da contemplare con il distacco con

⁴ Cfr. p. 174 e n.

cui si osserva una stampa, e Palazzeschi, a sua volta, riduce il tema del naufragio ad uno dei tanti artifici retorici adoperati per mantenere desta l'attenzione dell'uditorio.

Nel *Canzoniere* di Saba, invece, il naufragio, così come il viaggio per mare, costituisce un'immagine che risente del rapporto non semplice instaurato dall'io lirico con la figura femminile, con l'archetipo-madre. A seconda che sia coniugata con l'immagine di Lina, della balia, o della mamma, la metafora del naufragio contribuisce a dar vita a sensazioni di angoscia o di abbandono fiducioso.

Ma il naufragio può anche essere considerato come l'inevitabile risposta al peccato di *hybris* di cui si macchia l'uomo che non si rassegna alla terraferma: in Montale il naufragio sigla l'impossibilità della mitologia del viaggio per mare, e diviene emblema della vanità, più che della crudeltà della vita. Si tratta di un naufragio, dunque, cui è negata la stessa possibilità del tragico: similmente, in Sbarbaro l'esperienza esistenziale cui è condannato il soggetto è costretta nei limiti di una quotidianità come «scialo di triti fatti», e il naufragio, metafora dell'illusorio stato di grazia sperimentato nell'alcol, è contrassegnato dalla rassegnazione propria di chi, alla deriva, si aggrappa ai rottami che possano tenerlo a galla.

Chiude il lavoro un'appendice dedicata agli animali acquatici, che appaiono talora, come in Gozzano, semplici elementi di un paesaggio, ma che sono anche, più spesso, emblemi di una visione del mondo e della poesia. Si pensi ai mesti cigni che popolano i versi di Moretti; o alla «rondine di mare» cui Corazzini dà i connotati della propria anima; o alle creature presenti nei *Frammenti lirici*, investite di una fortissima tensione etica.

In Montale anguille, trote e triglie catturate o moribonde sono veri e propri correlativi oggettivi dello scacco esistenziale subito dall'io lirico, mentre sirene e tritoni testimoniano della presenza negli *Ossi*, accanto alla rassegnazione ad una «vita strozzata», di una nostalgia per un'origine mitica, edenica, di simbiosi tra uomo e natura.

Al contrario, gli animali marini che compaiono in Govoni, Marinetti, Ungaretti, sono simboli di un atteggiamento positivo, estroverso, esuberante nei confronti della vita. Andiamo, difatti, dalle creature acquatiche disegnate da Govoni – in base ad un punto di vista stavolta “marino” e non “terrestre” – al pescecane che in Marinetti diviene metafora dell'aggressione e dell'impossessamento del futuro, alle perle e alle sirene ungarettiane, simboli, più che della potenza creatrice e distruttiva delle acque, della portata “erotica” dell'elemento, fonte inesauribile di vita.

1. L'immersione

1.0 Introduzione

Nel suo scritto sull' *Origine e fondazione della mitologia*, Kerényi individua il momento fondante la creazione dei miti nel «risalire alle origini e ai tempi primordiali»¹:

Non solo colui che vive una data mitologia ed agisce in conseguenza [...], non solo lui s'immerge come in una campana di palombaro: così fa anche ogni autentico narratore di miti, creatore o risuscitatore di mitologemi. [...] Il narratore di miti si volge verso i tempi primordiali per raccontare che cosa "originalmente era". Originarietà, per lui, equivale a verità².

Se consideriamo l'esperienza poetica come una vicenda di chiusura e di immersione in sé, e di seguente apertura al mondo, volta all'ideazione e alla narrazione di "miti", possiamo anche notare la stretta contiguità che si instaura tra l'attività poetica e l'immergersi del «palombaro». Ed è significativo che, anche quando la poesia non «risuscita» miti né li crea, anche quando il poeta non vuole o non riesce a «risalire alle origini», e l'io lirico si presenta in esplicita antitesi con tutta la tradizione letteraria, o quando è impossibilitato ad attingere «verità» o «originarietà» semplicemente perché «non ha niente da dire», o perché ha rinunciato a trovare le parole esatte, la «formula» che possa aprire mondi altri; anche quando alla poesia è tolto il nome di poesia (e a maggior ragione quello di mitopoiesi), questa di fatto si confronta con la simbologia legata all'immersione, con l'idea di un'origine collegata all'elemento liquido.

1.1 «Quel nulla d'inesauribile segreto»: poeti e palombari (Ungaretti, Govoni, Rebora, Sbarbaro)

Che l'attività poetica coincida con l'immersione, è quanto afferma Ungaretti nella lirica eponima della sua prima raccolta³, *Il Porto Sepolto*, vera e propria dichiarazione di poetica posta ad aprire l'intera silloge⁴:

Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde

¹ K. Kerényi, *Origine e fondazione della mitologia*, Introduzione a C.G. Jung – K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Einaudi, 1984, p. 22.

² *Ibid.*

³ L'autore racconta di aver scritto le liriche del *Porto Sepolto* su ritagli di carta, ficcati «alla rinfusa» nel suo tascapane di soldato sul Carso, ed affidati ad Ettore Serra perché li mettesse in ordine e ne curasse la pubblicazione, avvenuta ad Udine nel 1916 (Cfr. G. Ungaretti, *Note – L'Allegria*, in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, p. 521. La raccolta sarà in seguito citata con la sigla VU-TP).

⁴ Se si eccettua *In memoria*, che effettivamente è la prima lirica, ma costituisce una sorta di dedica.

Di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto
(*Il Porto Sepolto*⁵, p. 23).

Lo stesso Ungaretti, nella *Nota introduttiva* alle sue poesie, ci parla dell'origine storica di questi versi:

Alessandria è anche il porto. La mia prima infanzia l'ho trascorsa in un quartiere distante dal mare. Ogni tanto andavamo al porto [...]. Vi andavamo anche quando arrivavano dall'Italia amici, o quando qualcuno vi faceva ritorno. Il porto è stato quindi un po' per me il miraggio dell'Italia, di quel luogo impreciso e perduto amato⁶.

Dal dato storico si scivola gradualmente verso la sfera della leggenda, grazie ai racconti di due amici, i fratelli Jean ed Henri Thuile:

Mi parlavano d'un porto, d'un porto sommerso, che doveva precedere l'epoca tolemaica, provando che Alessandria era un porto già prima d'Alessandro, che già prima d'Alessandro era una città. Non se ne sa nulla. Quella mia città si consuma e s'annienta d'attimo in attimo. Come faremo a sapere delle sue origini se non persiste più nulla nemmeno di quanto è successo un attimo fa? Non se ne sa nulla, non ne rimane altro segno che quel porto custodito in fondo al mare, unico documento tramandatoci d'ogni era d'Alessandria. Il titolo del mio primo libro deriva da quel porto: *Il Porto Sepolto*⁷.

Per il poeta in trincea il porto sepolto si trasfigura in un luogo mitico, diviene simbolo di una realtà aurorale, antichissima, che preesiste all'individuo ed esercita su di lui un richiamo irresistibile. Agli occhi del poeta che intraprende una sorta di viaggio alla ricerca del proprio passato, alla scoperta della parola poetica, l'arrivo al porto sepolto si configura come approdo al luogo in cui meta («Vi arriva il poeta») e punto di partenza coincidono: il porto sommerso è, infatti, «nome favoloso d'infanzia, ricettacolo incontaminato di civiltà sepolte, di paradisi perduti [...], radice primordiale della parola»⁸, ed è, contemporaneamente, grembo materno dal quale ci si allontana per aprirsi al mondo. Solo a seguito della «immersione rituale e purificatrice nelle acque primigenie del "porto sepolto", nuovo Letè e

⁵ Tutte le poesie di Ungaretti sono citate da VU-TP, per cui ne saranno specificati solo i numeri di pagina e di versi.

⁶ G. Ungaretti, *Note – Nota introduttiva*, in VU-TP, p. 502.

⁷ Id., *Note – L'Allegria*, cit., p. 520. Del racconto dei fratelli Thuile Ungaretti aveva già parlato in una prosa del '31, *Chiaro di luna*, ora in G. Ungaretti, *Il deserto e dopo*, Milano, Mondadori, 1961, p. 73.

⁸ C. Ossola, *Introduzione* a G. Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, a cura di C. Ossola, Milano, Il Saggiatore, 1981, p. VII.

nuovo Eunoè»⁹, l'individuo può rinascere («torna alla luce») come poeta, e portare con sé, come reperti dell'abisso, «canti» da «disperdere» al mondo.

In questo senso l'io lirico ripete il percorso del profeta Giona, che può portare il messaggio di Dio a Ninive solo dopo aver fatto esperienza degli abissi, nel ventre della balena. Evidentemente il momento profetico, il momento della dispersione di una parola che aspiri a presentarsi come “vera”, presuppone un periodo di regressione, d'immersione, di chiusura in sé. Ciò che ne resta al soggetto è un «nulla», ma un nulla «d'inesauribile segreto»: «Il porto sepolto è ciò che di segreto rimane in noi indecifrabile»¹⁰, e costituisce, ossimoricamente, un «nulla» che è potenzialmente un tutto, definibile solo per via di negazione (come la mistica del Medioevo definiva per via di negazione il mistero di Dio): del segreto, dell'eden dell'infanzia, della parola poetica, si conosce solo la non esauribilità e la non decifrabilità, cioè la non finitezza.

D'altra parte, se il senso del mistero si riflette sull'esperienza poetica, ciò accade perché prima ne è permeata la vita intera, e l'individuo non può non misurarsi con esso, perennemente:

Il mistero c'è, ed è in noi. Basta non dimenticarsene. [...] Mistero è il soffio che circola in noi e ci anima¹¹.

Il poeta, allora, deve imparare a vivere a contatto con il mistero, senza per questo dimenticare la dimensione positiva della realtà: la «limpida meraviglia» in cui, continuamente, il «delirante fermento» (*Commiato*, p. 58) della vita abissale deve convertirsi.

Il mistero, dunque, è necessario punto di partenza della scrittura: in una lettura che Ungaretti dà di Dostoevski, interpretando in realtà innanzitutto le proprie liriche, leggiamo: «Per Dostoevski c'è principio [...] quando non si capisce più nulla per aver capito troppo»¹². Che è esattamente quanto accade a chi fa esperienza del porto sepolto.

Il poeta ungarettiano che «perlustra gli abissi»¹³ deriva, probabilmente, dal *Palombaro* raffigurato in una delle *Rarefazioni* di Govoni¹⁴, «sorta di

⁹ C. Ossola, *Note al «Porto Sepolto»*, in G. Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, cit., p. 27.

¹⁰ G. Ungaretti, *Note – L'Allegria*, cit., p. 523.

¹¹ Id., *Dostoevski e la precisione*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, p. 51. La raccolta sarà citata in seguito con la sigla VU-SI.

¹² G. Ungaretti, *Dostoevski e la precisione*, cit., p. 50.

¹³ Cfr. *ibid.*

¹⁴ C. Govoni, *Rarefazioni*, in Id., *Lettere a F.T. Marinetti – Rarefazioni e Parole in libertà*, Milano, Scheiwiller, 1990 (la raccolta sarà citata in seguito con la sigla RPL). Riguardo all'esperienza futurista di Govoni, Curi nota che essa rappresenta solo «un giuoco simpatico e divertente, che mai poteva illudere un poeta d'indole così diversa. Diremo allora che, dalla quasi accademia crepuscolare passata all'anarchia futurista, [...] Govoni non tradì mai la sua ispirazione, si limitò ad accostarsi al futurismo, senza mai confondervisi» (F. Curi, *Corrado Govoni*, Milano, Mursia, 1964, p. 63), tenendo fede alla sua poesia fatta d'immagini fin dalla nascita.

disegnini puerili accompagnati da fantasiose didascalie»¹⁵, che precedono la pubblicazione del *Porto* di un anno, essendo edite nel 1915. Completamente coperto da uno scafandro, il soggetto govoniano si muove su un fondale marino affollato di presenze, figure sorprese nel momento in cui il dato oggettivo slitta verso la dimensione irrealmente evocata dalle didascalie. Il poeta di Govoni viene colto nell'atto di immergersi in una realtà fermentante, in una folla di presenze inconsuete (la «attinia – ceppo insanguinato dove lasciano i capelli serpini le sirene decapitate»; la «medusa – ombrello di mendicante giostra fosforescente di cavallucci marini», e così via), ed è definito, tra l'altro, «burattino per il teatro muto dei pesci»; «acrobata profondo»; «becchino mascherato che ruba cadaveri d'annegati».

Tuttavia, il soggetto che si muove in ambiti così estranei, e che esplora l'abisso popolato dei fantasmi della propria fantasia, resta collegato alla superficie da un filo, definito «corda ombelicale», «lenza». La prospettiva è qui rovesciata rispetto a quanto sarà inscenato l'anno seguente nel *Porto Sepolto* di Ungaretti: lì l'immersione avrà il significato di regressione nel grembo materno, mentre nella tavola govoniana il “cordone ombelicale” mantiene il soggetto in contatto non con l'abisso, bensì con il mondo della superficie. Ma, al di là delle ovvie divergenze, l'interessante è che la dinamica di immersione-riemersione come metafora dell'operare poetico sia comune ad entrambi, sia, anzi, punto di contatto con diversi autori che operano nello stesso arco cronologico.

Nei *Frammenti lirici* (1913) di Clemente Rebora, ad esempio, nel frequente ricorrere dei termini afferenti all'area semantica dell'acqua, ritroviamo, nella lirica *Mar che ti volgi ovunque è riva*¹⁶, una rielaborazione dello stesso tema dell'immersione:

Mar che ti volgi ovunque è riva e chiami,
Cuor che ti volgi ovunque è pena e l'ami:

Ritornan l'acque e i sentimenti al fondo,
Ma per salire puri ancora al mondo
(p. 47).

Qui il movimento di affondo è causato dall'invito del mare stesso, che rivolge «ovunque è riva» la propria voce, alla quale il poeta risponde, quasi si trattasse di una sorta di “vocazione”. Al richiamo delle acque corrisponde quello del soggetto, metonimicamente rappresentato dal «cuore», che si volge ad amare «ovunque è pena». L'accostamento dei due termini, quello universale e naturale, rappresentato dal mare, e quello individuale e umano

¹⁵ S. Solmi, *Govoni e le immagini*, in Id., *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 258.

¹⁶ Tutte le poesie di Rebora sono citate da C. Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1994, per cui ne saranno specificati solo i numeri di pagine e di versi.

simboleggiato dal cuore, prosegue nel secondo distico, con l'immagine del percorso verso il fondo condiviso dalle acque e dai sentimenti.

È importante sottolineare come la catabasi compiuta dal cuore sia la stessa che vive il poeta, in quanto, per Rebora, il cuore non è semplicemente uno «strumento di rigenerazione spirituale»¹⁷, ma diventa anche un altro modo di dire «io»: seguendo Guglielminetti, possiamo affermare che, nei *Frammenti lirici*, «lo stesso io è solo cuore»¹⁸. All'immersione, anche nei versi di Rebora, segue il ritorno alla superficie: la discesa al fondo è funzionale alla purificazione ed alla risalita «al mondo». Il richiamo del mare, dunque, è volto agli elementi della superficie affinché si purifichino nelle onde, e riemergano a nuova vita.

Questo «salire ... ancora al mondo», così come il cordone del *Palombaro*, che scompare oltre il pelo dell'acqua, ed il «tornare alla luce» della lirica ungarettiana, stanno a significare che l'abisso non può configurarsi come dimora, che l'arrivo alla meta ha senso in quanto prelude alla ripresa del viaggio:

l'approdo, il porto della “quête”, è sempre solo un arresto provvisorio, essendo il viaggio ricerca di ciò che è irripetibile¹⁹.

Il porto sepolto non può divenire dimora stabile, pena la conversione dell'attimo in logora quotidianità, la riduzione del sacro a profano, l'esaurimento del segreto, la violazione del mistero. Ungaretti, nella *Nota introduttiva*, insiste sull'argomento:

Mi piace che alcunché ci sia, che rimanga segreto per me. Mi piace che il segreto, per averlo rispettato, serbi per me un sapore infinitamente più poetico che se m'accadesse di conoscerlo in tutta la sua realtà²⁰.

Alla sfera del mistero, del segreto, l'individuo può attingere solo tramite il rito: non è un caso se la vicenda d'immersione che il poeta di Alessandria canta nei *Fiumi* (ancora nel *Porto Sepolto*) sia sorretta da toni ed atmosfere sacrali, quasi si trattasse di un'esperienza religiosa. La lirica costituisce, secondo ammissione dell'autore, «il vero momento nel quale la mia poesia prende insieme a me chiara coscienza di sé»²¹:

Stamani mi sono disteso

¹⁷ M. Guglielminetti, *Clemente Rebora*, Milano, Mursia, 1968, p. 29.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ A. Saccone, «Italia» di Ungaretti: identità poetica e identità nazionale, in Aa. Vv., *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*, Atti del 3° Congresso Nazionale dell'ADI – Associazione degli Italianisti Italiani (Lecce – Otranto, 20-22 Settembre 1999), a cura di G. Rizzo, Martina Franca, Mario Congedo Editore, 2001, Tomo II, p. 195.

²⁰ G. Ungaretti, *Note – Nota introduttiva*, cit., p. 500.

²¹ *Ivi*, p. 505.

in un'urna d'acqua
e come una reliquia
ho riposato

L'Isonzo scorrendo²²
mi levigava
come un suo sasso
(*I fiumi*, p. 43, vv. 9-15).

L'individuo diventa protagonista di un vero e proprio rito di purificazione-iniziazione: l'io si assimila ad «una reliquia», l'acqua lo riveste come «un'urna».

A questo proposito, possiamo notare che, come l'immagine del palombaro, anche quelle della reliquia e dell'urna già ricorrono nelle *Rarefazioni* di Govoni: nella tavola intitolata *Specchio* (p. 11), la superficie riflettente viene definita da una serie di analogie che si rifanno alla sfera semantica dell'acqua, e, tra queste, ritroviamo l'immagine della reliquia. All'interno di una cornice, sono inserite le parole che definiscono lo specchio: «acquario»; «tomba di ghiaccio trasparente»; «campana di vetro con la mia miniatura rosea come un'immagine di santo»; «scafandro»; «reliquiario (sic) con la reliquia pallida della mia fisionomia». L'idea della «campana di vetro» - «reliquiario» ricorre, inoltre, in *Camera sentimentale* (RPL, p. 13), accompagnandosi stavolta anche al disegno di una teca di cristallo che contiene le «reliquie» di alcuni «fiori martiri».

È chiaro che all'idea dell'acqua come reliquiario, del corpo come oggetto inanimato, si collega l'idea della morte rituale dell'individuo, precedente la sua rigenerazione. Per tornare ad Ungaretti, nei *Fiumi* è chiaramente inscenata la morte simbolica del soggetto, che nelle acque abbandona la propria storia individuale.

Grazie all'immersione l'uomo attualizza, per dirla con Jung, la «storia dell'umanità: il mito, che sempre ritorna, della morte e della rinascita e delle infinite figure che fluttuano intorno a questo mistero»²³, ed entra, così, in contatto con la dimensione «sovrapersonale» dell'inconscio:

Il legame con l'inconscio sovrapersonale o *collettivo* rappresenta un'estensione dell'uomo di là da se stesso; significa morte per il suo essere individuale, ma rinascita in una nuova dimensione, quale era letteralmente rappresentata in alcuni antichi misteri²⁴.

²² Già in *Annientamento* Ungaretti si è paragonato all'Isonzo, ricavandone una sensazione di benessere, di rigenerazione: «Oggi / come l'Isonzo / di asfalto azzurro / mi fisso / nella cenere del greto / scoperto dal sole / e mi trasmuta / in volo di nubi» (pp. 29-30, vv. 22-29).

²³ C.G. Jung, *Über das Unbewusste*, trad. it. *L'inconscio*, in Id., *La psicologia dell'inconscio*, Roma, Newton Compton, 1989, p. 142.

²⁴ *Ibid.*

L'acqua del fonte battesimale, dunque, sancisce la morte dell'uomo e la sua riemersione a nuova vita, grazie alla sua «virtù di purificazione, di rigenerazione e di rinascita, perché quel che viene immerso in lei “muore”, e, uscendo dalle acque, è simile a un bambino senza peccati e senza “storia”»²⁵.

Si «disintegra», allora, si scioglie, anche la “storia” personale di Ungaretti; viene sospeso il tempo contingente ed immediato della guerra, ed il soggetto può celebrare il ricongiungimento con le proprie origini, la comunione con le pulsazioni dell'universo.

Ho tirato su
le mie quattr'ossa
e me ne sono andato
come un'acrobata
sull'acqua

Mi sono accoccolato
vicino ai miei panni
sudici di guerra
e come un beduino
mi sono chinato a ricevere
il sole

Questo è l'Isonzo
e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'universo

Il mio supplizio
è quando
non mi credo
in armonia

Ma quelle occulte
mani²⁶
che m'intridono
mi regalano
la rara
felicità
(*I fiumi*, pp. 43-44, vv. 16-41).

Riemerso dall'«urna d'acqua» (si ricordi la «bara di freschezza» fatta «col mare» in *Universo*, p. 49), il poeta – fibra docile del creato – si accoccola

²⁵ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Boringhieri, 1984, p. 201.

²⁶ Di «mano possente» parla invece Jules Michelet: l'acqua «aiuta, è vero, il nuotatore, ma lo domina; egli si sente come un bambino debole, cullato da una mano possente che può anche stritolarlo» (J. Michelet, *La mer*, trad. it. *Il mare*, a cura di J. Borie, Genova, Il Melangolo, 1992, p. 16).

accanto ai suoi panni di soldato e si inchina, secondo il rituale degli Arabi, a «raccolgere il sole». Grazie all'acqua, nella quale «è ritrovata la patria originaria»²⁷, l'individuo riesce a riappropriarsi delle sue radici, a riassumere e ordinare il tempo:

Ho ripassato
le epoche
della mia vita
(*I fiumi*, p. 44, vv. 42-44).

L'acqua in cui il poeta si è immerso, dunque, costituisce punto di partenza per il recupero memoriale. Secondo Cambon, ci troviamo di fronte ad un «io storico»²⁸:

di conseguenza, la poesia prende forma come epifania totale anziché come illuminazione frammentaria [...]. Non attinge il semplice momento fuori del tempo, l'istante atemporale; ma la durata, il fiume del tempo, che si può anche percorrere a ritroso, verso la sorgente²⁹.

Vedremo in seguito, nel *Sentimento del tempo*, che l'esercizio della memoria avrà segno negativo, proprio perché non sarà più sostenuto dall'elemento primigenio. Nelle acque dell'Isonzo, il poeta ritrova le acque dei tanti fiumi-simbolo che metonimicamente indicano i luoghi e i momenti salienti della sua crescita, prima umana, ed in secondo luogo intellettuale e poetica:

...so finalmente in un modo preciso che sono un lucchese, e che sono anche un uomo sorto ai limiti del deserto e lungo il Nilo. E so anche che se non ci fosse stata Parigi, non avrei avuto parola; e so anche che se non ci fosse stato l'Isonzo, non avrei avuto parola originale³⁰.

Credo sia molto importante sottolineare che il rituale dell'immersione precedente la nascita della poesia ricorra anche nel racconto che Marinetti fa della nascita dell'avanguardia futurista. Proprio mentre manifesta e contemporaneamente attua l'intenzione di fare tabula rasa di tutto il passato, della tradizione, quella letteraria compresa, il conterraneo di Ungaretti si riappropria della metafora dell'immersione come fondamento della creazione artistica. Si tratta, ovviamente, di un ricorso alla metafora consueta, in termini che ne stravolgono le usuali caratteristiche; ma è prerogativa degli archetipi proprio la capacità di mutare i caratteri "accessori", contingenti, per

²⁷ G. Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 35.

²⁸ G. Cambon, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976, p. 20.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ G. Ungaretti, *Ungaretti commenta Ungaretti*, in VU-SI, p. 821.

conservare i tratti fondamentali, essenziali; di presentare inalterata la sostanza del proprio significato, pur nel mutamento degli “accidenti”.

Se per Ungaretti, come abbiamo visto, lo scopo della poesia è nel recupero di un tempo originario, «anche l'intento dell'avanguardia era stato quello di ritrovare una condizione primordiale, di rimettere in moto un momento aurorale»³¹; ma, mentre il poeta del *Porto sepolto* intende rendersi presenti le sue radici storiche, far rivivere in sé e sintetizzare il passato di tutta la sua stirpe, «rintracciare l'ora iniziale»³², per i Futuristi, al contrario, si tratta «di costituire un nuovo inizio, di inventare origini, [...] e di interrompere, così, ogni continuità temporale»³³.

Nel momento narrativo che precede quello, normativo, del dettato delle nuove “regole” futuristiche, Marinetti vive la stessa dinamica di morte e risurrezione che abbiamo visto sarà inscenata nei *Fiumi*:

Io mi stesi sulla mia macchina come un cadavere nella bara, ma subito risuscitai sotto il volante, lama di ghigliottina che minacciava il mio stomaco³⁴.

Marinetti rappresenta un «cadavere» in una «bara», immagine molto lontana da quella della «reliquia» distesa in «un'urna d'acqua» o in «una bara di freschezza»: laddove Ungaretti si abbandona all'elemento umido, primordiale, per il fondatore del movimento futurista

il mezzo meccanico [...] è il luogo di una rituale messa in scena in cui si celebra la sepoltura dell' “uomo passatista” e la sua rinascita come superuomo votato al feticcio del futuro³⁵.

Ma, affinché il soggetto sia davvero rinnovato, ricostituito, e possa enunciare le proprie volontà, la «rituale messa in scena» della sua morte deve essere replicata, lasciando stavolta alle acque il potere di rigenerarlo. Lanciato a velocità folle a bordo della sua automobile, l'io narrante si scaglia in un fossato:

Tagliai corto, e, pel disgusto, mi scaraventai colle ruote all'aria in un fossato... Oh! materno fossato, quasi pieno d'un'acqua fangosa! Bel fossato d'officina! Io gustai avidamente la tua melma fortificante, che mi ricordò la senta mammella nera della mia nutrice sudanese...³⁶

³¹ A. Saccone, *Ungaretti interprete del Futurismo*, in Aa. Vv., *Quando l'opera interpella il lettore*, a cura di G. Benvenuti, Bologna, Pendragon, 2000, p. 253.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ F.T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del futurismo*, in L. De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1983, p. 8.

³⁵ A. Saccone, «La trincea avanzata» e «la città dei conquistatori». *Futurismo e modernità*, Napoli, Liguori, 2000, p. 10.

³⁶ F.T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del futurismo*, cit., p. 9.

Paradossalmente, anche quando si accinge a dare il via ad un programma di distruzione di tutto ciò che sappia di passato, l'io deve necessariamente regredire in quelle «acque che simboleggiano la totalità della virtualità, fons et origo, la matrice di tutte le possibilità di esistenza»³⁷. Tuttavia, la facoltà ricreatrice dell'elemento liquido, nel *Manifesto* del Futurismo, è strettamente collegata agli attributi del fossato: l'acqua riesce a rigenerare perché è «fangosa», è melma d'officina, e porta in sé un «impasto di scorie metalliche, di sudori inutili, di fuliggini celesti»³⁸, di tutto ciò di cui vuole farsi poeta Marinetti. Sembra quasi che l'individuo riconosca alle acque potere di rigenerazione solo dopo averne sperimentato la contaminazione da parte delle «scorie» della modernità. In questo fossato d'officina, dunque, il cantore del futuro si immerge per recuperare una consacrazione poetica, sorta di «aureola» rivitalizzata dal fango in cui, testimone privilegiato Baudelaire, era caduta.

All'immersione fa seguito il ritorno alla superficie: come il fonte battesimale dei *Fiumi*, dal quale il poeta si alza barcollante, lo riscatta dalle impurità della guerra, così il «fossato d'officina» dal quale riemerge Marinetti lo trasforma in prima persona in un residuo di fabbrica, in «cencio sozzo e puzzolente»³⁹, pronto ormai a farsi portavoce del massaggio dell'avanguardia.

La simbologia legata alla sfera dell'immersione, dunque, costituisce un «filo rosso» che attraversa varie esperienze poetiche; a conferma, ritroviamo un'immagine di acque lustrali anche in una poesia di Camillo Sbarbaro, il poeta di *Pianissimo* (1914).

I toni della raccolta di Sbarbaro, che «visse sempre da appartato, da non professionista della letteratura»⁴⁰, e «mai credette alla letteratura come pronto intervento sulla realtà»⁴¹, preannunciano per molti versi quelli che saranno gli accenti di Montale⁴², il poeta in cerca di «una maglia rotta nella rete / che ci stringe»⁴³, in attesa di «scoprire uno sbaglio di Natura, / il punto morto del mondo, l'anello che non tiene, / il filo da disbrogliare che finalmente ci metta

³⁷ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 193.

³⁸ F.T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del futurismo*, cit., pp. 9-10.

³⁹ *Ivi*, p. 9.

⁴⁰ P.V. Mengaldo, *Sbarbaro: come uno specchio rassegnato*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 125.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Non accosto i nomi dei due poeti in virtù dell'esistenza di un presunta «linea ligure», essendo intervenuto a questo proposito Mengaldo a sottolineare «il pericolo di sacrificare, al concetto immobile e naturalistico delle affinità geografico-ambientali, la mobilità e discontinuità dei fenomeni e dei percorsi sull'asse dello sviluppo storico» (P.V. Mengaldo, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990, p. XLVIII), ma perché, come messo in luce da Guglielminetti, essi, «con le dovute distinzioni, [...] hanno intrattenuto tra loro una serie di rapporti culturali e formali» (M. Guglielminetti, *Sbarbaro poeta, ed altri liguri*, Palermo, Flaccovio, 1983, p. 7). Soprattutto nei capitoli seguenti della mia tesi, illustrerò come, molto spesso, le posizioni dei due poeti, a proposito di vari temi, siano convergenti.

⁴³ E. Montale, *In limine*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1990, p. 7, vv. 15-16. Tutte le liriche di Montale sono citate da questa edizione, per cui ne saranno riferiti solo i numeri di pagine e di versi.

/ nel mezzo d'una verità»⁴⁴. Se comune ad entrambi è questa dimensione esistenziale di scacco, sono tuttavia presenti, in Sbarbaro, rari momenti di abbandono alla felicità del canto, d'improvvisa e gratuita esperienza di armonia con la Natura in cui l'individuo è immerso.

L'io protagonista delle liriche di *Pianissimo* ha così accesso, talvolta, al cuore della Vita (mentre, vedremo oltre, l'io montaliano da questo centro resterà perennemente escluso): ed è significativo che, quando ciò accada, il contesto sia marcato da una forte presenza dell'elemento umido. L'acqua è presente, in particolar modo nei versi di *Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, con tutto il suo potere di purificazione:

Il mio cuore si gonfia per te, Terra,
come la zolla a primavera.

Io torno.

I miei occhi son nuovi. Tutto quello
che vedo è come non veduto mai;
e le cose più vili e consuete,
tutto m'intenerisce e mi dà gioia.

In te mi lavo come dentro un'acqua
dove si scordi tutto di se stesso

(*Il mio cuore si gonfia per te, Terra*⁴⁵, p. 45, vv. 1-8).

Ciò che si attua, nei versi appena riportati, è il miracolo dell'autosospensione dell'io, dell'oblio della propria «vita "alienata"»⁴⁶ tramite l'immersione nello stato indifferenziato della natura. L'io si bagna, paradossalmente, della terra, e si scopre immerso in un'acqua dai connotati letei, che gli consente di attivare «la metafora del ritorno alle Madri, del rientro nel ventre materno, dell'autoannullamento come riduzione di sé allo stato prenatale»⁴⁷. Nel ritorno alle origini, tutto ciò che circonda il soggetto è investito dal suo stesso processo di rigenerazione; la Natura intera, che permette la rinascita dell'uomo, ne è rinnovata di riflesso: «le cose più vili e consuete», accarezzate da «occhi ... nuovi», diventano nuove anch'esse.

È lo sguardo di Adamo che per la prima volta scopre le cose, vergini, e le nomina, cogliendo nel nome l'essenza stessa del creato. E l'acqua e la terra, elementi in antitesi tra loro, sono qui riconciliate. Come accadrà al poeta dei *Fiumi*, la purificazione ad opera dell'acqua prelude ad una trasfigurazione, all'identificazione dell'io con una «docile fibra dell'universo»:

La mia miseria lascio dietro a me

⁴⁴ *I limoni*, pp. 11-12, vv. 26-29.

⁴⁵ Tutte le poesie di Sbarbaro sono citate da C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1999, per cui ne verranno indicati solo i numeri di pagine e di versi.

⁴⁶ G. Bárberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, Milano, Mursia, 1971, p. 77.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 76-77.

come la biscia la sua vecchia pelle.
Io non sono più io, io sono un altro.
Io sono liberato di me stesso.

Terra, tu sei per me piena di grazia.
Finché vicino a te mi sentirò
così bambino, fin che la mia pena
in te si scioglierà come la nuvola
nel sole,
io non maledirò d'esser nato
(*Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, p. 45, vv. 9-18).

In termini rimbaudiani («io sono un altro»), Sbarbaro canta la fusione dell'io con la natura, la propria riduzione a semplice animale tra gli animali («come la biscia...»); ed è assimilazione consolatoria con le altre creature, che lo spinge a ringraziare la Madre-Terra in termini intrisi di religiosità («tu sei per me piena di grazia») – per quanto si tratti di una religiosità tutta immanente e naturalistica.

In nome dell'armonia che si è instaurata, anche la «pena» si scioglie, come «nuvola nel sole». L'acqua (la nuvola) ed il fuoco (il sole), dunque, godono di questo stato di grazia (si veda *Inizio di sera*, di Ungaretti: «La vita si vuota / in diafana ascesa / di nuvole colme / trapunte di sole», p. 67), in una perfetta coincidentia oppositorum. La conclusione ci rimanda ancora una forte presenza dell'acqua, che si manifesta in veste di lacrime:

Io mi sono seduto qui per terra
con le due mani aperte sopra l'erba⁴⁸,
guardandomi amorosamente intorno.
E mentre così guardo, mi si bagna
di calde dolci lacrime la faccia
(*Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, p. 45, vv. 19-23).

Se consideriamo che, in Sbarbaro, l'impossibilità del pianto sta ad indicare i momenti di maggiore disperazione (un esempio per tutti, *Mi desto dal leggero sonno solo*, pp. 23-24, che si chiude con: «Ma restan gli occhi crudelmente asciutti»), le lacrime dei versi sopra citati significano la possibilità, per l'io poetante, di riscattare la propria condizione abituale di aridità interiore: la conquista del pianto, frutto della benevolenza della natura, concede momentaneamente al soggetto la chiave d'accesso all'armonia con il tutto.

⁴⁸ Stessa situazione, e identico verso, in un'altra lirica di *Pianissimo*, *Forse un giorno, sorella, noi potremo*: «Delle giornate intere noi staremo / con le due mani aperte sopra l'erba, / quasi lieti d'esistere per quello» (p. 43, vv. 25-27). Il tema del pianto in Sbarbaro sarà oggetto di analisi più avanti (cfr. par. 3.2).

1.2 Desacralizzare l'immersione (Gozzano, Palazzeschi)

Analizzato dunque il simbolismo dell'immersione, possiamo constatare che esso costituisce riferimento costante, più o meno consapevole, di tanti poeti che si affacciano sul panorama della poesia italiana dei primi trent'anni del secolo scorso.

Si confronti con quanto visto finora l'idea di mistero e di abisso ricorrente in un poeta, come Gozzano, che ricerca la prosaicità, l'abbassamento di tono, il "cozzo" del repertorio mitico con la banalità della vita borghese⁴⁹. In una delle poesie de *La via del rifugio* (1907), *Il responso*, l'immagine dell'abisso che contiene uno «scigno» misterioso è inserita in un discorso stereotipato, fatto di luoghi comuni e palesemente intriso di retorica e modelli letterari:

Come una sorte trista è sul mio cuore, immagine
(se vi piace l'immagine un poco secentista)

d'un misterioso scigno d'ogni tesoro grave,
ma ne gittò la chiave l'artefice maligno,

l'artefice maligno, in chi sa quali abissi...
Marta, se rinvenissi la chiave dello scigno!
(*Il responso*⁵⁰, pp. 81-82, vv. 35-40).

L'oggetto misterioso è qui irrecuperabile – e d'altra parte il poeta nemmeno compie tentativi di immersione, accontentandosi di raccontare la propria incapacità di attingere alcunché di «segreto» e «inesauribile»: ed è incapacità legata a doppio filo con lo scetticismo che gli autori di area crepuscolare nutrono, tutti, nei confronti del presunto valore sacrale della poesia; è incapacità che si coniuga con l'assenza di fiducia nel potere salvifico del verso, nel potere orfico della parola come cifra della verità, come messaggio assoluto che il poeta elargisce agli uomini («e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde»).

Siamo, con i Crepuscolari, al cospetto di una poesia che, assumendo i vecchi miti e *topoi* letterari,

nasce appunto non sciolta da complessi di inferiorità, ma vincolata a una scrittura di segno ribaltato. È una poesia che non sa più che dire, e lo dichiara: ma la sua afasia non dipende soltanto dall'inflazione di tutto il dicibile operata principalmente da D'Annunzio, quanto soprattutto dalla consapevolezza della perdita [...] patita da un poeta borghese che non sopporta più la maschera né i paludamenti da "Vate"⁵¹.

⁴⁹ Il «cozzo» dell' «aulico col prosaico», secondo Montale, è all'origine di tutta la poesia di Gozzano: cfr. E. Montale, *Gozzano dopo trent'anni*, in Id., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1997, p. 57.

⁵⁰ Tutte le poesie di Gozzano sono tratte da G. Gozzano, *Poesie*, a cura di G. Bárberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 2004, per cui ne saranno specificati solo i numeri di pagina e di versi.

⁵¹ N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 18.

Diventa subito evidente, e lo vedremo anche in seguito, che nei Crepuscolari, al «rifiuto della condizione poetica»⁵², corrisponde un uso tutto particolare della simbologia legata all'acqua: il rifiuto della parola poetica coincide con il rifiuto dell'immersione come modalità per conseguirla (vedi Ungaretti) o per rifondarla ex novo (vedi Marinetti).

Solo quando l'io lirico dichiara la propria «fiducia nel ritrovamento della poesia, nel ritrovamento del sublime»⁵³, può organizzare i suoi rituali d'accesso all'abisso ed al canto. A proposito di tali rituali di purificazione ad opera dell'acqua, sembrano quasi un loro controcanto ironico e parodizzante i versi di una poesia dell'*Incendiario* di Aldo Palazzeschi, nella quale viene inscenata, con la sepoltura del poeta, la sua «autosegregazione [...] dal consorzio umano»⁵⁴:

Il poeta C. Z.
 stanco della vita mondana
 non sognò più che una meta:
 la vita tranquilla.
 E si ritirò
 in una sua bellissima villa
 in Toscana.

 A lato del cancello,
 al posto del solito cartello,
 e del solito nome col solito campanello,
 vi fece murare,
 come coi morti s'usa fare,
 una lapide bianca di marmo
 su cui era scritto così:
Qui vive
sepolto
un poeta.
 E vi si seppellì
 (*Postille*⁵⁵, p. 305, vv. 1-7, 14-24).

Anche nel libro “futurista” di Palazzeschi, dunque, vediamo agire la messa in discussione di ogni ruolo poetico; anche «all'interno della complessiva

⁵² E. Sanguineti, *Palazzeschi tra Liberty e Crepuscolarismo*, in Id., *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, p. 103.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ A. Saccone, «*Qui vive / sepolto / un poeta*». *Divertimento e trasgressione: Palazzeschi, Marinetti e altri*, in AA. VV., *Gli “irregolari” nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*, Atti del Convegno di Catania (31 ottobre – 2 novembre 2005), Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 327.

⁵⁵ Tutti i versi di Palazzeschi sono citati da A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 2002, per cui ne specificheremo solo i numeri di pagine e di versi.

poetica futurista [egli] mette in moto il meccanismo del poeta crepuscolare in rapporto autocritico nei confronti del suo ruolo»⁵⁶.

Al rifiuto della funzione sociale del poeta corrisponde la sua “sepoltura” da vivo, la sua autoesclusione dalla società, la sua chiusura ad ogni possibile interazione con essa: Palazzeschi, che ha ribadito di essere non già un poeta, quanto un «saltimbanco»⁵⁷, rivendica per sé «una pratica artistica che, a partire dalla critica del mezzo letterario (non più documento di valori e segni culturali riconosciuti), si fa invece documento di una solitudine poetica priva di “mandati” e ruoli socialmente utili»⁵⁸.

Di giorno in giorno, in un crescendo di irrisione e volgarità, la lapide bianca viene deturpata da scritte offensive, «postille» appunto, che suscitano le ire dei servitori e le disincantate riflessioni del poeta “defunto”:

- Signore!
 - Signore!
 - Che è stato?
 - Sapete?...
 Là fuori al cancello...
 sul marmo ov'è scritto:
 qui vive... sapete?
 Accanto alla parola poeta...
 c'è scritto...
 - C'è scritto?
 - Una brutta parola signore.
 - Sentiamo.
 - C'è scritto...*imbecille*.
 - Oh!... Dio...
 Sarà forse passato
 qualche compagno antico,
 qualche collega, qualche vecchio amico.
 Restate tranquilli
 non son che... postille...

 Ormai giunto alla meta
 non voglion risparmiare
 neppur l'ultimo verso
 al povero poeta
 (*Postille*, p. 306, vv. 30-48, 52-55).

⁵⁶ P. Pieri, *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi 1905-1914*, Bologna, Patron Editore, 1980, p. 106.

⁵⁷ La poesia che inaugura i *Poemi*, del 1909, emblematicamente intitolata *Chi sono?*, esprime un chiaro rifiuto da parte di Palazzeschi di autodefinirsi poeta, e la distruzione di ogni “etichetta”: «Son dunque un poeta? / No certo. / Non scrive che una parola, ben strana, / la penna dell'anima mia: / follia. / Son dunque un pittore? / Neanche. / ... / Un musico allora? / Nemmeno. / ... / Son dunque... che cosa? / Io metto una lente / dinanzi al mio core / per farlo vedere alla gente. / Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima mia» (*Chi sono?*, p. 71, vv. 1-8, 12-13, 17-22).

⁵⁸ P. Pieri, *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi 1905-1914*, cit., p. 10.

Il poeta sepolto vivo ha dunque piena consapevolezza della propria condizione di «disoccupato», come nota Curi commentando *E lasciatemi divertire*:

Palazzeschi vi prende infatti coscienza per tutti della frattura che si è determinata fra il poeta e il pubblico, ossia fra la poesia e la società, e ne trae radicali conseguenze. Poiché la responsabilità sociale di chi esercita la poesia ha sempre trovato nel pubblico la propria sanzione, il divorzio che ha luogo fra il poeta e i suoi lettori esonera il primo da ogni dovere nei confronti dei secondi. Il poeta diventa un disoccupato che, affrancato da ogni compito, può dedicarsi a una liberissima attività ludica, come appunto un “saltimbanco”⁵⁹.

Conscio della propria inutilità sociale, della perdita di sacralità che ha subito, il poeta provoca il pubblico, il cui consenso non riscuote più, finendo col diventare l’oggetto, quasi connivente, dell’aggressività dello stesso mondo dal quale si è ritirato per evidente, reciproca, incompatibilità. Ed è scelta, quella dell’ “esilio”, che si mantiene in bilico tra un divertito gioco (il poeta si cala nei panni di chi faccia da spettatore, dai margini, alla realtà), ed uno sprezzante senso di superiorità nei confronti del mondo-pubblico che pure lo considera inutile.

Di fronte all’ultimo, e più pesante, insulto, il dialogo tra il poeta ed i servitori è il seguente:

- Benone! Benone!
 - Dovranno lavare col sangue,
 gl’insulti, i signori passanti!

 - Pianino ragazzi, pianino col sangue!

 - Col sangue
 dovranno lavarla i passanti,
 col sangue!
 - Mi sembra che l’acqua
 sia un lavacro più spiccio,
 col sangue, miei cari,
 finireste per fare
 un curioso pasticcio
 (*Postille*, pp. 307-308, vv. 96-98, 103, 118-125).

Di pari passo con la delegittimazione della funzione poetica, abbiamo in Palazzeschi la dissacrazione degli archetipi, l’irrisione delle tavole dei valori tradizionali, per cui il sangue è il liquido nobile per eccellenza, e l’acqua l’elemento sacrale mediante il quale attingere la purezza. L’acqua serve qui, molto banalmente, a cancellare «parolacce», ha perso ogni connotato di

⁵⁹ F. Curi, *La poesia italiana nel Novecento*, cit., p. 75.

sacralità; è preferibile, solo perché più utile e «spiccia», al sangue, simbolo di una tragicità irrisa e rifiutata perché poco pratica(bile).

Significativamente, solo i servitori vorrebbero difendere l'onore del padrone, lavare l'onta: essi incarnano ancora una visione del mondo che il poeta di *Postille* ha oltrepassato. Accanto all'irrisione, al nichilistico e giocoso rifiuto della mitologia offerta dalla tradizione, si accompagna la provocazione finale ai passanti / spettatori:

La lapide è bianca,
signori passanti,
la vostra parola ci manca,
avanti, avanti!
(*Postille*, p. 309, vv. 164-167).

1.3 L'immersione negata (Montale, Saba)

Non sempre il desiderio di regressione nel principio vitale dell'acqua è destinato ad essere appagato. Negli *Ossi di seppia* di Eugenio Montale, l'individuo è sospeso nell'ambivalenza del rapporto instaurato con il mare, elemento simbolo della propria terra, la Liguria, e del tempo della propria infanzia. Ambivalenza esplicitata, meglio che altrove, nei nove momenti che costituiscono la sezione *Mediterraneo*, dialogo intessuto tra l'io lirico ed il mare al cospetto del quale egli si trova a tracciare un disincantato bilancio esistenziale, indulgendo talvolta, brevemente, alla speranza di essere ammesso nel circolo eterno delle onde.

Dissipa tu se lo vuoi
questa debole vita che si lagna,
come la spugna il frego
effimero di una lavagna.
M'attendo di ritornare nel tuo circolo,
s'adempia lo sbandato mio passare
(*Dissipa tu se lo vuoi*, p. 61, vv. 1-6).

L'individuo, conscio della propria inconsistenza, sa di non essere altro che traccia destinata a perdersi («frego effimero» tracciato sulla superficie scura di una lavagna), ma, ugualmente, attende di fare ritorno alla dimensione indifferenziata della natura, di immergersi nella vita del mare e viverne a sua volta, adempiendo così il suo destino. Abbiamo, dunque, «da una parte la meschinità, la caducità, la debolezza del mondo umano; dall'altra la maestà, la grandezza, l'eternità di quello marino»⁶⁰. Il desiderio di reinserirsi in una

⁶⁰ R. Luperini, *Appunti su «Mediterraneo». Montale tra Svevo e Lautreamont*, in Aa. Vv., *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno Internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 Novembre 1982, a cura di S. Campailla e C.F. Goffis, Firenze, Le Monnier, 1984, p. 137.

condizione primordiale ed annullare così la propria esistenza passeggera è lo stesso che traspare in un'altra lirica di *Mediterraneo, Antico, sono ubriacato dalla voce*:

Tu m'hai detto primo
che il piccino fermento
del mio cuore non era che un momento
del tuo; che mi era in fondo
la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso
e insieme fisso:
e svuotarmi così d'ogni lordura
come tu fai che sbatti sulle sponde
tra sugheri alghe asterie
le inutili macerie del tuo abisso
(*Antico, sono ubriacato dalla voce*, p. 54, vv. 12-21).

«L'elemento [...] fluido, mobile, capriccioso, in realtà non cambia: è la regolarità stessa. È l'uomo a cambiare costantemente»⁶¹. Dunque il mare, «vasto e diverso / e insieme fisso», è emblema della potenzialità della vita, e mette in moto un movimento di ritorno di ogni cosa a sé, alle origini: come più tardi scriverà Montale, «negli *Ossi di seppia* tutto era attratto dal mare fermentante»⁶². Tuttavia, il soggetto si trova confinato sulla sponda, “soglia” dello spazio sacro:

Come allora oggi in tua presenza impietro,
mare, ma non più degno
mi credo del solenne ammonimento
del tuo respiro
(*Antico, sono ubriacato dalla voce*, p. 54, vv. 9-12);

è rifiutato, in un certo senso, dalle onde, relegato «sulle sponde / tra sugheri alghe asterie», come i detriti respinti dalle acque, «maceria» tra altre «inutili macerie». Ma l'io, in fondo, resta estraneo anche alla natura dei detriti incontrati a riva, se la loro condizione gli sembra invidiabile perché gode del contatto con il mare: «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi», dichiara il poeta (*Avrei voluto sentirmi*, p. 59, vv. 1-2), e non possiamo non ricordare, a fronte di questo desiderio inappagato («Altro fui», v. 6), quanto scriveva Ungaretti nei *Fiumi*: «L'Isonzo scorrendo / mi levigava / come un suo sasso» (p. 43, vv. 13-25).

Come Ungaretti riusciva a sentirsi parte integrante della natura, elemento docile tra gli altri, così Montale non riesce – e non vuole – trovare varchi che lo portino a trascendere la propria condizione umana. Se al mare il poeta degli *Ossi di seppia* riconosce la facoltà di redimere anche la materia più «dura»

⁶¹ J. Michelet, *Il mare*, cit., p. 19.

⁶² E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in Id., *Sulla poesia*, cit., p. 567.

(«Tu vastità riscattavi / anche il patire dei sassi», *Scendendo qualche volta*, p. 55, vv. 21-22), sa anche, però, di non poter godere dell'annullamento nelle acque di cui godono, pur disanimati, i «ciottoli» che il mare muove sulla riva:

Oh allora sballottati
 come l'osso di seppia dalle ondate
 svanire a poco a poco;
 diventare
 un albero rugoso od una pietra
 levigata dal mare...

 Erano questi,
 riviere, i voti del fanciullo antico
 che accanto ad una rósa balaustrata
 lentamente moriva sorridendo
 (*Riviere*, pp. 103-104, vv. 26-31, 34-37).

Ai sogni del «fanciullo antico» subentra la lucidità dello sguardo dell'uomo adulto, la consapevolezza della distanza che si è aperta tra lui e l'elemento originario. Il desiderio di essere reintegrato nella totalità della natura, dunque, resta frustrato, e non è per caso se nelle *Occasioni* non ci sarà più traccia dell'idea, che negli *Ossi* ancora sussiste, «di un'impossibile, seppur desiderata, identificazione simbolica dell'io con la natura, col grande simbolismo della natura»⁶³.

Se, come nota Eliade, «l'accesso al "centro" equivale a una consacrazione, a un'iniziazione»⁶⁴, ed è lo strumento tramite il quale «all'esistenza di ieri, profana e illusoria, succede una nuova vita, duratura ed efficace»⁶⁵, essere rifiutato dal mare significa, per l'individuo montaliano, fallire nel tentativo di rigenerazione, di dissoluzione nell'elemento liquido e di rinascita a nuova vita. L'assenza di conciliazione tra le due istanze di attrazione e rifiuto è messo in luce da Mengaldo:

Il tema, così importante, del mare [...] è bivalente: perché dal mare l'io si sente quasi risucchiato, potentemente, come dall'elemento mitico per eccellenza vitale, ma insieme ne è rifiutato, espulso, confinato a terra; il mare è dunque la pienezza, l'integrità impossibile, quella della Vita stessa, contemporaneamente cantata a piena voce e negata al soggetto che la canta⁶⁶.

L'io lirico, fermo sul margine, non può riappropriarsi che nel ricordo della patria originaria, dell'Eden che ora non sa più recuperare (e che ammette di

⁶³ P. Bigongiari, *Dal "correlativo oggettivo" al "correlativo soggettivo"*, in Aa. Vv., *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M.A. Grignani e R. Luperini, Bari, Laterza, 1998, p. 427.

⁶⁴ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 394.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ P.V. Mengaldo, *«L'Opera in versi» di Eugenio Montale*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le opere*, vol. IV – *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1995, p. 638.

non saper recuperare, se, come vedremo meglio più avanti, in *Falsetto*, si riconosce come appartenente alla «razza di chi rimane a terra»):

Ma sempre che tradii
la tua dolce risacca tra le prode
sbigottimento mi prese
quale d'uno scemato di memoria
quando si risovviene del suo paese
(*Dissipa tu se lo vuoi*, p. 61, vv. 11-15).

La condizione in cui versa l'io poetante è quella di un esiliato, che non abbia neanche piena facoltà di memoria, tale è la lontananza e tale l'atmosfera onirica e irreale che avvolge il paese d'origine. Alla vista del mare, o meglio, al primo impatto col mare, che è di tipo uditivo, la tranquillità costruita sulla dimenticanza è scossa da «sbigottimento»: l'elemento equoreo è riconosciuto come la più vera patria, ed è, insieme, assolutamente irraggiungibile. «La patria ideale non è una conquista, anzi è il poeta la preda che si fa attanagliare»⁶⁷: non il poeta possiede la chiave d'accesso al mare, piuttosto è il mare a sedurlo e a respingerlo, esattamente come fa con «le inutili macerie» lambite e lasciate a riva dai flutti.

Neanche persiste il sogno, cullato negli anni della giovinezza, di «rapire» alle onde le «salmastre parole» (*Potessi almeno costringere*, p. 60): se la parola originaria dimora al fondo dell'abisso, non può attingerla chi non fa esperienza dell'immersione nelle acque. Nella penultima delle liriche di *Mediterraneo*, dunque, leggiamo l'ammissione dell'inadeguatezza del soggetto a vivere:

Potessi almeno costringere
in questo mio ritmo stento
qualche poco del tuo vaneggiamento;
dato mi fosse accordare
alle tue voci il mio balbo parlare: -
io che sognava rapirti
le salmastre parole
in cui natura ed arte si confondono,
per gridar meglio la mia malinconia
del fanciullo invecchiato che non doveva pensare.
Ed invece non ho che le lettere fruste
dei dizionari, e l'oscura
voce che amore detta s'affioca,
si fa lamentosa letteratura
(*Potessi almeno costringere*, p. 60, vv. 1-14).

⁶⁷ S. Ramat, *Montale*, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 59.

Letteratura, come già in Gozzano⁶⁸, contrapposta alla vita vera, qui rappresentata dai movimenti del mare. E dunque, se alla figura del poeta-palombaro (quella di un Ungaretti come quella di un Marinetti) corrisponde una forte fiducia nel ritrovamento di un'espressione originaria, Montale invece non può dichiarare di possedere altro che «le lettere fruste / dei dizionari», parole prive di qualsiasi valore di scoperta, impossibilitate a dire una verità che sfugge ad ogni definizione.

Il poeta è appena possessore di «qualche storta sillaba e secca come un ramo» (*Non chiederci la parola*, p. 29, v. 10). Viene disattesa l'aspettativa di divenire riflesso della vita del mare, di «accordare» al respiro potente dell'elemento primigenio la propria balbuzie. A questo proposito si impone un confronto con un altro poeta che fa poesia di «lettere fruste», Umberto Saba.

In una delle sue raccolte più tarde, *Mediterranee*, (sul titolo agisce forse un'eco della sezione degli *Ossi di seppia* montaliani), il poeta afferma di aver amato «trite parole che non uno / osava» (*Amai*⁶⁹, p. 516, vv. 1-2). Ma la «trita parola» di Saba è la parola, riconosciuta nella sua umiltà, nella sua «umanità», che fa comunque da tramite alla «verità»: ed è verità «che giace al fondo» (*Amai*, p. 516, v. 5); è verità, ancora una volta, che necessita di un'operazione di scavo, di immersione, alla quale l'io non si sottrae.

Quella di Saba è un'immersione, però, per niente trascendente, bensì tutta umana, nella propria esperienza, nei propri ricordi, e nella realtà circostante. Come Montale si attesta, fermo, sulla riva, così Saba varca la soglia che lo separa dal mare. Si legga la settima delle liriche senza titolo che compongono *L'amorosa spina* (1920):

Come ho goduto tra la veglia e il sonno
questa mattina!
Uomo ero ancora, ed ero la marina
libera e infinita.

Con le calme dorate e gli orizzonti
lontani il mare.
Nel fondo ove non occhio può arrivare,
e non può lo scandaglio,

una pietruzza per me, una cosina
da nulla aveva.
Per lei sola fremeva ed arrideva
l'azzurra immensità.
(p. 201).

⁶⁸ Si veda «la fede letteraria / che fa la vita simile alla morte» (*La signorina Felicita ovvero La Felicità*, p. 191, vv. 300-301).

⁶⁹ Le poesie di Saba sono citate da U. Saba, *Il Canzoniere (1900-1954)*, Torino, Einaudi, 2004, per cui se ne specificheranno solo i numeri di pagine e di versi.

In un momento di rara felicità, sottolineato dalla fusione tra lo stato cosciente e quello del sogno («Come ho goduto tra la veglia e il sonno»), l'io lirico vive un'esperienza di comunione con l'elemento originario, giungendo addirittura ad identificarsi con il mare. Viene dunque dilatata la percezione del soggetto, le sue sensazioni diventano quelle del mare stesso, si estendono fino «agli orizzonti lontani», a penetrare nel segreto del «fondo ove non occhio può arrivare, e non può lo scandaglio». È su questo fondo che «giace» la verità di Saba, diversa dalla ungarettiana verità fatta di «quel nulla / d'inesauribile segreto» (*Il Porto Sepolto*), in quanto non è segno di luoghi mitici, non va cercata per via di analogia, e non si presenta come cifra di un mistero al quale discende il poeta-Orfeo: l'abisso, nei versi del poeta triestino, rimanda all'idea di un tempo e di un luogo familiari, di un paradiso precisamente situato nei giorni perduti dell'infanzia; ricettacolo non già di mitologici «reperi di profondità [...], di civiltà sepolte, di paradisi perduti»⁷⁰, come scrive Ossola nel già citato commento al *Porto Sepolto*, quanto deposito di ricordi di un tempo personale, storico, ben individuabile.

E difatti, il “souvenir” che dall'abisso il poeta porta alla superficie, il regalo che il mare ha conservato per lui nel suo grembo, non è altro che «una pietruzza», «una cosina da nulla»:

Gli oggetti che Saba ferma sono quelli semplici ed ordinari; i loro colori usuali caramente sbiadiscono come quelli di tutte le cose troppo vedute»⁷¹.

E, per tornare alla questione delle «trite parole», usate per rappresentare la «verità che giace al fondo» delle cose semplici ed ordinarie, possiamo seguire senz'altro Debenedetti, quando afferma che, nel *Canzoniere*, nella scelta delle parole

sono escluse le mediazioni della cultura: le quali, stabilendo tra parole e cose passaggi taciuti, fanno gravare sulle parole occulte forze e creano, dietro di esse, paesaggi segreti e sfondi mormoranti. In Saba, invece, la parola è sempre quella domestica, la prima venuta: parole senza storia»⁷².

In questo modo, semplice ed immediato, di accostarsi alle cose, nel tentativo di recuperare il tempo in cui ancora l'io non aveva fatto esperienza di scissioni, ed era tutt'uno con il principio vitale, Saba riesce, nella lirica dell'*Amorosa spina* sopra riportata, a superare quel «senso di isolamento e di

⁷⁰ C. Ossola, *Introduzione* a G. Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, cit., p. VII.

⁷¹ G. Debenedetti, *La poesia di Saba*, in Id., *Saggi critici – I serie*, Venezia, Marsilio, 1989, p. 104.

⁷² *Ibid.*

estraneità al mondo e agli altri»⁷³ che, affondando le proprie radici nelle vicende del bambino, si ripercuote su tanta parte della sua produzione poetica.

L'operazione di scavo, di immersione nel mare e nella «calda vita» (*Il borgo*, p. 312), è dunque essenziale per superare i dolorosi traumi dell'io, per raggiungere una unità, almeno nel canto. Il poeta, come *L'egoista* rappresentato in *Tre poesie fuori luogo*, «in fondo scava», perché «in fondo è il suo tesoro» (p. 171, v. 14):

Si tratta di arrivare a “dire” il *fondo* della vita – il dolore – ma prima ancora si tratta di ritrovare l'originaria “verità” delle parole, del linguaggio [...]. Il poeta è colui che piange e *capisce* per tutti, [...] per restituire il senso originario alle parole “trite” e renderne partecipi gli altri⁷⁴.

Tirando le somme, dunque, ci rendiamo conto di come per Saba l'immersione nell'abisso, e la riemersione, servano a portare alla luce frammenti della vita del mare; parole, se non necessariamente felici (vedremo che il messaggio suggerito al poeta dalle acque può anche, talvolta, caricarsi di tristezza, in una sorta di disperazione condivisa dal soggetto e dall'elemento primigenio), comunque tessere di quella semplice, quotidiana, «verità che giace al fondo».

⁷³ F. Brugnolo, «*Il Canzoniere*» di Umberto Saba, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le Opere*, vol. IV – *Il Novecento*, cit., p. 531.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 535-536.

2. L'Eden restaurato

2.0 Introduzione

L'acqua primordiale, l'acqua archetipica, rientra a sua volta nella dinamica della costruzione di un luogo e di un tempo "altri" rispetto a quelli comuni, quotidiani: il principio della sacralità dell'acqua è così strettamente connesso al concetto di spazio sacro, che non si riesce a comprendere se sia l'acqua a "consacrare" un luogo, o la stessa portata sacrale delle acque sia legata al fatto che esse sgorgino da un luogo sacro.

Nella visione del profeta Ezechiele (Ez. 40-48) viene gradualmente eseguita, sotto lo sguardo dell'uomo del Signore, la misurazione precisa del futuro tempio di Gerusalemme, ad opera di un angelo munito di una cordicella di lino e di una canna, strumenti per rilevare, rispettivamente, misure grandi e piccole:

Ecco: un muro correva, esterno, tutt'intorno al tempio. La canna in mano all'uomo era quella lunga sei cubiti, ciascuno d'un cubito e un palmo. Egli misurò lo spessore dell'edificio¹.

La misurazione del tempio, ossia dello spazio sacro per antonomasia, prosegue, dall'interno verso l'esterno, e viceversa:

41 (1) Mi condusse poi nel santo e misurò i pilastri [...]. (5) Misurò le pareti del santuario [...]. (13) Egli misurò il santuario [...]. 42 (15) Terminate le misure del complesso del santuario all'interno, mi fece uscire per la porta rivolta a oriente e misurò tutt'attorno.

L'angelo quasi costruisce il tempio nel gesto di misurarlo: il lettore riesce, grazie alle meticolose istruzioni, ad allestire una scena, ad innalzare mura, colonne e porte seguendo la visione del profeta. Lo spazio sacro, dunque, è spazio sottratto al caos del contingente, è, prima di tutto, spazio ordinato, non casuale ma ben determinato secondo rigide regole e corrispondenze².

Conclusa la misurazione, Ezechiele è testimone di una teofania, che suggella la sacralità del luogo:

43 (1) Mi condusse poi alla porta che è rivolta a oriente. (2) Ed ecco la Gloria del Signore venire da oriente. La sua voce era come il rumore delle grandi acque e la terra risplendeva per la sua gloria [...]. (5) Lo spirito mi prese e mi condusse nel cortile interno: ecco la Gloria del Signore riempire il santuario!

¹ Ezechiele, 40,5. Le citazioni successive saranno contrassegnate del numero del capitolo e, tra parentesi, dal numero del versetto.

² Non è mia intenzione – né potrei farlo – considerare il significato simbolico delle misure del tempio e dello spazio circostante; così come, più avanti, tralascerò il significato simbolico delle indicazioni del punto preciso da cui sgorga l'acqua.

Il Signore si manifesta assumendo le prerogative dell'elemento primigenio, su cui aleggiava il suo spirito prima che il mondo fosse creato: la sua voce è, per l'uomo, uguale allo scrosciare delle «grandi acque», ed egli si riversa sul tempio e lo «riempie». Ma, nel prendere possesso del luogo sacro, il Signore stabilisce condizioni e divieti che regoleranno l'accesso al tempio: non tutti possono penetrare lo spazio consacrato, e nessuno può farlo senza seguire ben determinati rituali di purificazione.

44 (9) Nessun forestiero, incirconciso di cuore e di carne, deve entrare nel mio santuario, [...] (10) ma solo i leviti, i quali pure si sono allontanati da me quando Israele si sviò [...]. (14) Affido loro solo la guardia del tempio e tutte le prestazioni manuali da compiersi in esso. (15) Invece i sacerdoti leviti, figli di Zadòk, i quali montarono la guardia al mio santuario quando gli Israeliti si sviarono lontano da me, essi si avvicineranno a me per servirmi e staranno al mio cospetto per presentarmi grasso e sangue. Oracolo del Signore Dio. (16) Essi possono entrare nel mio santuario.

A queste “regole d'accesso” seguono istruzioni per la celebrazione di feste e riti; finché Ezechiele viene condotto nuovamente all'esterno, a contemplare come, dal tempio «riempito» della presenza del Signore, sgorgi dell'acqua:

47 (1) Poi mi fece ritornare all'ingresso del tempio, ed ecco dell'acqua che usciva da sotto la soglia del tempio verso oriente [...]. (3) Quell'uomo si allontanò verso oriente con in mano una cordicella da misura, misurò mille cubiti, poi mi fece attraversare l'acqua: mi arrivava alle caviglie. (4) Quindi ne misurò altri mille e mi fece attraversare l'acqua: mi giungeva ai ginocchi; poi ne misurò altri mille e mi fece attraversare l'acqua: mi lambiva i fianchi. (5) Ne misurò altri mille: era un torrente che non potevo più attraversare.

Il valore rituale dei gesti, nato dalla serialità delle azioni, dalla lentezza con cui è scandito il racconto, porta il susseguirsi di misurazione-avanzamento-immersione nell'ambito del sacro. Ed è interessante, a mio avviso, notare quanto la misurazione, fino ad ora tanto meticolosa da impegnare interi capitoli, non riesca a definire quantitativamente le dimensioni delle acque: si passa, dalla precisione di cubiti e spanne, a parametri approssimativi (i flutti lambiscono caviglie, ginocchia, fianchi), fino a che l'uomo rinuncia a dominare il torrente, e ammette di non poterlo attraversare. Nell'ambito del commensurabile, di ciò che si può e *si deve* misurare, irrompe l'incommensurabile, ciò che l'uomo non può catalogare, a cui deve, semplicemente, consegnarsi. Le acque che sgorgano dal tempio, dal luogo sacro, a loro volta rendono sacre le terre che giungono a bagnare:

47 (8) Egli mi disse: “Queste acque sfociano nella regione orientale, scendono nell'Araba e sboccano al mare: spinte nel mare, ne sono risanate le acque. (9) E ogni animale che nuota, dovunque arriva quel torrente, vivrà e ci sarà pesce molto abbondante appunto perché *vi giungono quelle acque e risanano*, cosicché *avrà vita tutto ciò a cui arriva il torrente*. [...] (12) Sul torrente, sulle sue sponde, cresce di

qua e di là ogni albero da frutto, le sue foglie non avvizziscono mai né si esauriscono i suoi frutti; essi maturano ogni mese perché le sue acque vengono dal tempio; i suoi frutti sono nutrimento e le sue foglie sono medicina”³.

Le acque che «vengono dal tempio», quindi, restituiscono ai luoghi dove giungono le caratteristiche del primo spazio sacro, l'Eden abitato da Dio e dai primi uomini, il giardino del Paradiso dove non era necessario innalzare un tempio al Signore, perché il Signore abitava *tutto* lo spazio, tutto rendendolo indifferenziatamente sacro, tutto costituendolo propria dimora.

Dunque spazio sacro e acqua primigenia sono due volti di uno stesso archetipo: non sono in rapporto di causalità (lo spazio è sacro perché vi sgorga l'acqua simbolo del Signore; o l'acqua è sacra perché sgorga dal tempio di Dio), quanto di coesistenza (acqua e spazio sacro si danno insieme, entrambi segni in cui si nasconde/manifesta il principio divino).

Se passiamo ad analizzare alcune liriche degli autori del Novecento presi in considerazione, notiamo che il ricorrere della simbologia legata all'acqua va spesso di pari passo con la rappresentazione di uno spazio edenico, di un luogo che propizi la comunione con le origini, con il “paradiso”. Le epifanie dell'acqua – si tratti di mari, fiumi o laghi, indifferentemente – contribuiscono a costituire un microcosmo che riassume in sé le prerogative dello “spazio sacro”, e a rispondere a quella «determinata condizione dell'uomo nel Cosmo, che potremmo chiamare *nostalgia del paradiso*»⁴:

il desiderio di trovarsi, *sempre e senza sforzo*, nel cuore del mondo, della realtà e della sacralità, in breve di superare in modo naturale la condizione umana e di recuperare la condizione divina⁵.

2.1 Acqua e spazio sacro (Rebora)

Forse meglio che altri, è Rebora a darci la misura di quanto la presenza dell'acqua concorra a creare spazi di salvezza nell'ambito dell'inferno delimitato dal perimetro della città: se il tempo ordinario ha già in sé la potenzialità di sottrarsi alla morte; e

Se l'uom tra bara e culla
Si perpetua, e le sue croci
Son legno di un tronco immortale
E le sue tende frale germoglio
D'inesausto rigoglio
(*Cielo, per albe...*, p. 23, vv. 42-46),

³ Corsivi miei.

⁴ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 395.

⁵ *Ibid.*

riesce però realmente a rigenerarsi solo grazie alle acque di un torrente:

O risuonar delle valli
Dove lancia il torrente
Al galoppo i cavalli
Del suo corso irrompente,
Il grido delle macchine e dei lucri
Sul tuo battito avvia
E per le anime sia
La tua fresca corrente!
(*Cielo, per albe...*, pp. 23-24, vv. 54-61)

Sottolineato dal ritmo (i versi 54-57, se si esclude dal computo la «O» con cui si apre il v. 54, sono quattro settenari tutti con ictus su terza posizione, oltre che, ovviamente, su sesta), l'avanzare del corso d'acqua si fa garante di «un tempo nuovo»⁶, purifica le anime donandosi ad esse, ma anche – se attiviamo tutti i significati di quel «per» – attraversandole, uniformando al «battito» del proprio fluire «irrompente» anche i rumori imperfetti, il «grido» dello spazio cittadino profano. Sulla scorta di Curi, potremmo affermare che, nella poesia di Rebora,

Non c'è sosta, non c'è pace, non c'è serenità, se non, di quando in quando, nell'aprirsi di certi paesaggi, che sembrano attestare che solo la natura [...], purché sia lontana dalla metropoli e appartata, sfugge alla destrutturazione [del tempo e della storia]⁷.

Lo sgorgare dell'acqua, che rende «divina l'ora»⁸, torna anche in un altro frammento, *Quando il ciel sbiancò il mattino*. L'immagine della fonte appare qui anello di congiunzione e mediazione tra esterno e interno, mondo e individuo; l'io è immerso in tale armonia con la natura, da identificarsi con lo stesso fluire dell'elemento primigenio, in una leggerezza di canto che traspare dalla musicalità dei versi:

Quando il ciel sbiancò il mattino
Dentro un nulla illeggiadrito
Che nel cuore
Mio fu sole,

Ero il trillo d'una fonte
Che nel verde delle sponde
È felice
Di fluire

⁶ F. Fortini, «Frammenti lirici» di Clemente Rebora, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le Opere*, vol. IV- tomo II, *Il Novecento*, cit., p. 247.

⁷ F. Curi, *La poesia italiana nel Novecento*, cit., p. 140.

⁸ «Da fonti aperte nasce il sentimento / Che d'ogni cosa fa ruscello, e intorno / D'amorosa bontà freme anche il lento / Fastidio ch'erra nell'usato giorno» (*Divina l'ora quando*, p. 27, vv. 5-8).

(*Quando il ciel...*, p. 77, vv. 1-8).

Difficile non accostare a questi versi quelli di un altro frammento reboriano, *Tragica viene a contrasto l'idea*:

Terso vigor di zampillo,
 Quietè di riso tranquillo,
 Paga blandizie del senso,
 Labile cosa del tempo
 Fra labili cose, io sia
 (*Tragica viene a contrasto l'idea*, p. 55, vv. 52-56).

Ma si tratta, qui, di una preghiera formulata in un momento di estrema disarmonia dell'io con le cose circostanti («Oh adesione di gioia / Oh creazione d'un mondo / Ch'ora inseguo vanamente e sfuggo»; «Non così promettevi, fanciullezza!»⁹); laddove, nei versi di *Quando il ciel sbiancò il mattino* la condizione edenica è pienamente goduta dall'io poetante.

L'instaurarsi di un rapporto di identificazione, più che di somiglianza, dell'individuo con l'elemento primigenio, tornerà, pochi anni più tardi, nei versi, già letti, dell'*Amorosa spina* (1920) di Saba: «Uomo ero ancora, ed ero la marina / libera e infinita»¹⁰. Ma è importante, a mio avviso, sottolineare che, mentre Saba si identificherà con l'integrità del mare, Rebora sceglie per sé la coincidenza con il *canto* dell'acqua, con la musica che ne nasce: la prospettiva, quindi, risulta alleggerita, trasparente, basata com'è sulla più incorporea delle percezioni, quella legata alla sfera uditiva.

In un certo senso la «tensione» evidenziata da Gianni Mussini alla base dell'ispirazione di Rebora, «la sua ansia di comporre nel cuore compatto della poesia una realtà continuamente fatta a pezzi dalla storia»¹¹, si calma temporaneamente nella pace di liriche, come quelle appena citate, in cui l'elemento dominante è l'acqua, che placa in sé l'estrema tensione spirituale sottesa alla poesia dei *Frammenti lirici*.

A riprova, in uno dei rari momenti in cui l'io sente di aver trovato il proprio posto nella realtà, di «esser qualcosa di adatto»¹², di aderire al mondo «come remo allo scalmò», nonostante

... d'intorno per noia
 Ogni forma è ritrosa
 E sta la nebbia e appanna

⁹ *Tragica viene a contrasto l'idea*, p. 54, vv. 16-18, 8. Scopertamente leopardiano il tono di quest'ultimo verso.

¹⁰ *L'amorosa spina* – 7, p. 201, vv. 3-4.

¹¹ G. Mussini, *Profilo reboriano*, in C. Rebora, *Le poesie*, cit., p. 552.

¹² «Se come per ruscio all'acqua è moto / Fosse al mio ingegno eguale la sua china, / Con qual gioia mutandoti vorrei / Malanni e laidezza / E dibattuta asprezza! / Voce a un coro, stelo a un fiore, / Trave a un palco, ghiaia al fango: / Esser qualcosa di adatto, / O ch'io possa schiodarmi di qui / E senza rampogna sdraiato godere» (*Fra il caldo velo...*, pp. 89-90, vv. 56-65).

L'ostinata città irosa,
E tutto ha un muro livido di fronte
(*Allegrezza, a poetare*, p. 132, vv. 33-37),

si chiede meravigliato: «Anima, hai gioia; perché? / A qual fonte bevesti ...?» (vv. 30-31).

Accanto all'immagine della fonte, quella del lago, quasi sempre¹³ legato ad un' atmosfera edenica, al ricorrere di una condizione interiore di pace:

Respira il lago un palpito sopito
E dan le stelle battiti di ciglia
Divini; appare il mito
Dei monti limpido, e origlia.

Per ogni seno l'ora intima scende
Dalla campana: e silenzio indi vive;
Ogni cosa s'intende
Tra foci errando e sorgive
(*Respira il lago*, p. 45, vv. 1-8).

Il respiro del lago, creatura vivente tra le altre creature, propizia l'intimità dell'uomo con gli altri elementi, in «un'atmosfera pudica e rarefatta che non conosce le opache e grevi notazioni paesistiche dell'atmosfera cittadina»¹⁴.

Anche le stelle sono antropomorfizzate, e l'io poetante ne coglie i «battiti di ciglia»: tutto l'universo è ricondotto a misure umane. Credo che l'accostamento dei due termini, “lago” e “ciglia”, abbia agito su Ungaretti, nella composizione di *Lago luna alba notte* (nel *Sentimento del Tempo*), dove le ciglia diventano attributo del lago stesso, rappresentandone metaforicamente il perimetro: «Gracili arbusti, ciglia / Di celato bisbiglio...» (*Lago luna alba notte*, p. 115, vv. 1-2). Anche il «bisbiglio» potrebbe derivare da Rebora, che torna ad accostare le due immagini di lago e ciglia – sempre associate ad uno scorrere del tempo diverso da quello solito – in *Quassù fra proni tetti*:

E scende al *lago* per la valle il fumo
Del grand'umido abbrunire;
Intona la campana
Lo smarrimento dell'ora,
E vastamente tutta s'abbandona
...
Ecco: nella grande ora sommersa
La trama dell'ombra incastona
Nidi e *bisbiglia* di lucidi fili;
Con *ciglia*¹⁵ bagnate, traspaiono

¹³ Delle sei occorrenze, solo una è inserita in un contesto dai toni negativi.

¹⁴ M. Guglielminetti, *Clemente Rebora*, cit., p. 37.

¹⁵ Corsivi miei.

Evanescenti materne...

(*Quassù fra proni tetti*, pp. 94-97, vv. 8-12, 113-117).

Non più vissuto come ostile, il tempo concede al soggetto di tornare alle origini, di rivivere il momento della creazione, in cui «ogni cosa s'intende»; intende, cioè, se stessa, aprendosi contemporaneamente alla conoscenza reciproca con le cose prossime (e, ricordiamolo, nel linguaggio biblico "conoscenza" significa "amore"; "conoscere" coincide con "amare"). Il percorso che porta all'«intendere» si compie vagando «tra foci e sorgive», è dunque un percorso che si attua a ritroso, dalla meta (la foce) all'origine (la sorgente) di un corso d'acqua, che assurge a simbolo più vero della vita intera. L'intimità con il tempo, l'incanto dell'armonia con l'elemento primigenio, significano anche questa possibilità di riavvolgere il filo degli eventi, di ritornare all'aurora del creato e della propria vicenda umana. Il bilancio tracciato dalla terza ed ultima quartina di *Respira il lago* è segnato da un tono assolutamente positivo:

Sopra gli uomini, in vere leggi pure,
Accomuna il mistero della sorte
Allegrezze e sciagure:
Del male è il bene più forte
(p. 45, vv. 9-12).

Stessa conclusione in *Giù, nella conca del lago*, dove

Nella sommersa pace il guardar mio
Sembra che in fiammei pollini s'incieli,
E va nel tenue senso un crepolio
D'aria che a galla su per l'acqua levi
... ..
E per l'amante cuor nulla è mistero
(pp. 56-57, vv. 17-20, 24).

Grazie alla presenza dello specchio d'acqua il tempo si china con pietà verso la dimensione umana, e «Per non destar chi dorme, più leggera / Il vecchio campanile l'ora scocca» (vv. 15-16).

Solo una volta, nei *Frammenti lirici*, si parla di «biancor spento del lago» (*Fra il caldo velo del sonno*, p. 90, v. 77); e, come in precedenza, anche stavolta all'idea suggerita dallo specchio d'acqua si adegua il tono dell'intera lirica:

A me il terror della vita e il rimorso.
E forse a te, ciel che t'infoschi
In un vorace stormo di nubi;
Ma come t'aggrovigli
Nel tuo gioco stai:
Io sbatto qui, e nel guardarti invano

Cade l'ora perduta
(*Fra il caldo velo*, pp. 88-89, vv. 25-31).

Nonostante quest'ultima composizione, resta tuttavia dominante, in Rebora, la sensazione che l'acqua contribuisca a fare di uno spazio "normale" uno spazio "altro", cornice all'evento della purificazione dell'individuo, e del suo ritorno al "paradiso terrestre"¹⁶.

2.2 Lo spazio sacro: miniature e parodie (Corazzini, Moretti, Palazzeschi)

Brevi squarci di paradiso terrestre compaiono in altri poeti, sempre in concomitanza ad uno specchio d'acqua, un fiume, una fontana.

Anche in quelle realtà in tono minore rappresentate dai poeti afferenti all'area crepuscolare, il topos del "locus amoenus" si coniuga insieme con la tematica dell'acqua. Ad esempio, in una lirica di *Dolcezza* (1904), *Acque lombarde*, Sergio Corazzini allestisce uno scenario edenico, per quanto sfumato nella lontananza del sogno, e dichiarato inaccessibile, come oggetto di desiderio e nostalgia:

Acqua serena ch'io corsi sognando
ne la dolcezza de le notti estive,
acque che vi allargate fra le rive
come un occhio stupito, a quando a quando,

o nostalgiche acque di sorgive
mormoranti nel verde un sogno blando,
acque lombarde ch'io vo' sospirando
sempre...
(*Acque lombarde*¹⁷, p. 95, vv. 1-8).

Se in Rebora è un orizzonte concreto e presente ad aprirsi a possibilità di rigenerazione, lo scenario corazziniano è sì reale (nel riferimento preciso alle «acque lombarde»), ma lontano, «trasfigurato in un'atmosfera senza tempo»¹⁸: come a dire l'impraticabilità, se non nell'abbandono onirico, dello spazio edenico. Ugualmente precario, instabile, effimero, il paradiso che fa da sfondo ai versi de *La morte di Tantalò* (1907):

Noi sedemmo sull'orlo
della fontana nella vigna d'oro

¹⁶ Vedremo nel capitolo seguente come nello stesso Rebora, in Montale, in Sbarbaro, l'immagine del lago sia man mano portata a divenire una sorta di "correlativo oggettivo" dello stato d'animo dell'io lirico.

¹⁷ Tutte le poesie di Corazzini sono citate da S. Corazzini, *Poesie*, con Introduzione e commento a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 2000, per cui ne saranno specificati solo i numeri di pagine e di versi.

¹⁸ I. Landolfi, *Commento – Dolcezza*, in S. Corazzini, *Poesie*, cit., p. 346.

... ..

Bevemmo l'acqua d'oro,
e l'alba ci trovò seduti
sull'orlo della fontana¹⁹
nella vigna non più d'oro.

O dolce mio amore,
confessa al viandante
che non abbiamo saputo morire
negandoci il frutto saporoso
e l'acqua d'oro, come la luna.

E aggiungi che non morremo più
e che andremo per la vita
errando per sempre
(*La morte di Tantalo*, pp. 223-224, vv. 1-2, 23-34).

La lirica, «trionfante di un sontuoso simbolismo»²⁰, si apre sullo spettacolo di un mondo appena creato, indicato dalla «vigna d'oro» e dall'«acqua d'oro», nel quale l'uomo si trova immerso come Adamo con Eva. Lo spazio circoscritto dell'orlo di una fontana è lo scenario nel quale si consuma il supplizio del poeta, che, a differenza di Tantalo, riesce a godere del «frutto saporoso» e dell'«acqua d'oro». Il breve piacere, tuttavia, porta alla

delusione finale na[ta] dal fatto che l'assaporamento dei frutti e dell'acqua d'oro non è servito a nulla, non ha condotto affatto a ritrarre e riconoscere la «causa divina» della morte (e della vita, di conseguenza)²¹.

Aver bevuto l'acqua e mangiato l'uva, – come per il primo uomo e la prima donna la mela – porta dunque alla consumazione, all'esaurimento del desiderio, alla rottura dell'incanto:

E la condanna, l'esclusione dal paradiso è il non riuscire più a “morire” tutti i giorni, entrati nella realtà di un continuo errare, con la sorpresa triste della “vigna non più d'oro”²².

Che l'acqua sia acqua di vita, Corazzini ce lo conferma ne *Il fanciullo (Le aureole*, 1905), in versi in cui esplicitamente l'impossibilità di attingere alla fonte coincide con la separazione dall'«oggetto primario»²³, e dunque con la morte (e stavolta non è morte dovuta al compimento del desiderio, quanto ad

¹⁹ L'immagine della fontana, come vedremo in seguito, compariva già in altri versi corazziniani.

²⁰ S. Jacomuzzi, *Sergio Corazzini*, Milano, Mursia, 1963, p. 94.

²¹ G. Bàrberi Squarotti, *Corazzini e D'Annunzio*, in AA. VV., “Io non sono un poeta”. *Sergio Corazzini (1886-1907)* – Atti del Convegno internazionale di Studi, Roma, 11-13 marzo 1987, a cura di F. Livi e A. Zingone, Roma-Nancy, Bulzoni editore-Presses Universitaires de Nancy, 1989, p. 190.

²² S. Jacomuzzi, *Sergio Corazzini*, cit. p. 96.

²³ G. Savoca, *Forme di regressione nella poesia di Corazzini*, in Aa. Vv., “Io non sono un poeta”. *Sergio Corazzini (1886-1907)*, cit., p. 236.

un suo prosciugamento), con la fine dell'età d'oro che è la primavera: rivolgendosi ad un «fanciullo» che in fondo è se stesso, dunque, Corazzini scrive:

Alle tue fonti più non devi bere,
 hai seppellito le tue primavere
 per sempre; tu non puoi resuscitare

 pellegrino che vai, che vai, che vai
 simile al fiume che non trovi mare,
 al seme che non possa fecondare
 per un suo malinconico destino
 (*Il fanciullo*, p. 156, vv. 37-40, 47-50).

Sia Tantalo che il fanciullo viandante de *Le aureole*, sono allora condannati ad un continuo stato di erranza, di pellegrinaggio, di esclusione-rinuncia. Il poeta, che non sa che morire²⁴, non può abitare l'eden, non può nemmeno riconoscerlo come realtà abitabile, tangibile. Me, se in Corazzini è l'individuo a non poter accedere in uno spazio che, per quanto inaccessibile, conserva le proprie caratteristiche di luogo privilegiato, incantato, eletto²⁵, in altri poeti, diversamente, è questo stesso luogo privilegiato a subire un trattamento banalizzante.

Il giardino, visto come angolo di paradiso (non è superfluo, forse, ricordare che, etimologicamente, “paradiso” equivale a “giardino”), ricorre anche in Moretti, per quanto il *topos* sia presente in tono assolutamente desublimato e desublimante. L'eden, nel «poema della vita provinciale e domestica»²⁶ di Moretti, si riduce alla dimensione casalinga e quotidiana, completamente impoetica, di giardinetti di paese: si legga, ad esempio, qualche verso de *Il giardino della stazione*²⁷ (in *Poesie di tutti i giorni*, 1911):

Giardino della stazione di San Giovanni o San Siro
 tutto fiorito all'ingiro di fiori della passione,

Chiuso da siepe corrosa di brevi canne sottili
 cui s'attorcigliano i fili di bei convolvoli rosa.

Brilla nel mezzo un tranquillo disco di limpida vasca,
 oscilla un petalo e casca presso il minuto zampillo
 (*Il giardino della stazione*, p. 134, vv. 1-6).

²⁴ Cfr. *Desolazione del povero poeta sentimentale*, VIII: «Io non so, Dio mio, che morire. / Amen.» (p. 177, vv. 7-8).

²⁵ I giardini corazziniani, come rileva Bàrberi Squarotti, sono «opportunamente dannunziani» (G. Bàrberi Squarotti, *Corazzini e D'Annunzio*, cit., p. 186).

²⁶ G. Zaccaria, *Invito alla lettura di Marino Moretti*, cit., p. 94.

²⁷ Tutte le poesie di Moretti sono citate da M. Moretti, *Tutte le poesie*, con Introduzione di G. Pampaloni, Milano, Mondadori, 1966, per cui ne verranno specificati solo i numeri di pagine e di versi.

In *Giardino pubblico* (ancora nella raccolta dell' '11), invece, il poeta porta la sua Musa a spasso tra le aiuole del parco comunale, alla ricerca di una pace fatta di raccoglimento e piccole cose, di «una poesia [...] di cui, alla fine, si ritrovano con malinconia, tra i pezzetti minuti, oggetti naturali e quotidiani»²⁸:

Ascolta, Musa: lasciati condurre
fra quegli alberi buoni, oltre al cancello.
Tu siederai davanti a un “bel castello”
fatto di vesti rosse, verdi, azzurre.
... ..
Senti zampilli delle fontanelle
che par non si decidano a cadere?
Ti piace come innaffia il giardiniere
lo stemma del comune a pianticelle?
(*Giardino pubblico*, p. 136, vv. 1-4, 13-16).

E, alla fine, la Musa è liquidata a favore del quotidiano, della «vita di tutti i giorni»:

Vita di tutti i giorni: è un peso, un vizio.
Non ci si rivedrà, cara, domani
(*Giardino pubblico*, p. 137, vv. 25-26).

Liquida, a suo modo, il tradizionale uso della simbologia dello spazio sacro (come già quello delle acque lustrali), anche Palazzeschi, che recupera il tema per bloccarlo in un'atmosfera cristallizzata ed artificiale.

Ne troviamo un esempio nei versi de *La fonte del bene* (ne *I cavalli bianchi*):

Nel mezzo d'un prato è la fonte perenne.
L'adombran cipressi ben alti e ben folti.
Quell'acqua guarisce le piaghe
La fonte ne getta tre stille ogni giorno,
n'occorre una brocca a guarire una piaga.
Sta intorno a la fonte
la gente aspettando la stilla
(*La fonte del bene*, p. 9).

L'acqua dal potere risanatore dovrebbe guarire «perché, in un certo senso, rifà la Creazione»²⁹, come abbiamo già visto precedentemente («...vi giungono quelle acque e risanano», Ez., 47,9); ma la quantità che ne serve («una brocca») e la parsimonia con cui la fonte la elargisce («tre stille ogni giorno»), già ci danno l'idea dell'improbabilità che il miracolo si attui nel

²⁸ L. Anceschi, *Nascita di una idea di poesia*, in Aa. Vv., *Marino Moretti – Atti del Convegno di studio* (Cesenatico 1975), a cura di G. Calisesi, Milano, Il Saggiatore, 1977, p. 141.

²⁹ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 200.

quotidiano. La tematica rivela il suo essere niente più che una tra le varie «stereotipie, citazioni di un'archi-traccia»³⁰ che, disseminate nell'opera poetica del primo Palazzeschi,

espongono un'assoluta assenza di *profondità* simbolica, di sentimento; non trattengono alcuna "verità" che non sia *superficie* [...]. Non pretendono di essere senso, esistono solo come apparenze³¹.

Anche la citazione del *Cantico delle creature* francescano, in particolare dei versi in lode di sorella acqua³², posti subito dopo il titolo de *La fonte del bene*, non è altro che una di tante «citazioni desementizzate»³³, il recupero ostentato di un simbolo ereditato dalla tradizione, alla cui sacralità non si crede più.

È forse per questo che «la gente» resta in attesa perpetua, immobilizzata «in un gesto di eterna ripetizione»³⁴, accalcata attorno alla fonte in attesa di una guarigione, che resterà promessa sempre disattesa e differita. Ancora un "centro magico", ancora gente assiepata sui confini, in un componimento dei *Poemi* (1909), *Mar giallo*:

In forma di perfettissimo disco
s'estende questo mare,
giallo, carico, vivo.
Non ànno, per la loro immane
pesantezza quest'acque,
la forza d'ondulare,
tremolano, gettando
raggi sì vivi agli occhi
della gente che si ferma a guardare,
che taluni accecano.
E non per questo non si vedono
sbarrati cent'occhi,
avidì di guardare, e
con tutta la forza dell'anima,
di desiderare un sorso d'acqua
di quel mare.
Nessuno azzarda però di toccare
quell'acqua, la legge lo proibisce,
se uno v'intinge un dito talora,
il dito resta di giallo tinto,
e la legge lo punisce
(*Mar giallo*, p. 95, vv. 1-21).

³⁰ A. Saccone, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, cit., p. 17.

³¹ *Ibid.*

³² «Laudato si, mi Signore, per sor'acqua, / la quale è molto utile, et humele, et preziosa et casta».

³³ A. Saccone, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, cit., p. 17.

³⁴ E. Sanguineti, *Palazzeschi tra Liberty e Crepuscolarismo*, cit., p. 92.

Dello spazio sacro resta solo la perfezione geometrica (si ricordino le innumerevoli misurazioni riportate nel libro di Ezechiele) – riassunta nel perimetro del «perfettissimo disco» – e la proibizione di accostarsi alle acque del mar giallo, – eco del divieto di accedere allo spazio sacro, divieto legato alla sua doppia natura di luogo che «attrae e respinge, è utile ed è pericoloso, dà sia la morte che l'immortalità»³⁵. Ma anche qui si tratta di un'eco stereotipata, privata di valore sacrale, interdizione che vale per se stessa, assolutamente svuotata di senso e di qualsiasi pretesa di senso che non sia quello apparente, del livello letterale.

2.3 «La regina del paesaggio» (Campana, Ungaretti)

A testimoniare il recupero del significato archetipico dell'acqua come elemento caratterizzante lo spazio sacro, sta la poesia di Campana e Ungaretti, venuti, come accennavamo nel capitolo precedente, a riconfermare la fiducia nella funzione poetica, dopo la messa in discussione che questa aveva subito ad opera di alcuni dei protagonisti della scena culturale dei primi anni del nuovo secolo.

Raccontando di un ricerca ossessiva di un'adesione alla più intima vita della natura, i *Canti orfici* rappresentano il

cammino circolare eterno di una iniziazione liberatrice per mezzo di un'ansia amorosa di superare il dolore e la miserabilità dell'uomo temporale e storico, di varcare il ponte zarathustriano, di salire fuori del tempo, in un ritorno alla purezza originaria e protendendosi verso un futuro di libertà³⁶.

Alla «purezza originaria» l'io lirico giunge immergendosi in paesaggi primordiali, segnati da una forte presenza dell'elemento acqueo: leggiamo, ad esempio, *La Verna*³⁷, diario del percorso ascensionale compiuto dall'anima del poeta lungo un itinerario marcato da forti suggestioni mistiche e francescaneggianti:

Ho lasciato Castagno: ho salito la Falterona lentamente seguendo il corso del torrente rubesto: ho riposato nella limpidezza angelica dell'alta montagna addolcita di toni cupi nella pioggia recente. (*La Verna, I, Stia, 20 settembre*, p. 37).

Il cammino del soggetto segue quello del corso d'acqua, ma in senso contrario a quello della corrente, verso la fonte. D'altronde, la sorgente è meta

³⁵ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 397.

³⁶ N. Bonifazi, *L'elaborazione dei «Canti orfici»*, in Aa. Vv., *Dino Campana oggi – Atti del Convegno* (Firenze, 18-19 marzo 1973), Bologna, Vallecchi, 1973, p. 55.

³⁷ Tutti i componimenti di Campana sono tratti da D. Campana, *«Canti orfici» e altre poesie*, con Introduzione e Note di N. Bonifazi, Milano, Garzanti, 1989, per cui ne specificherò solo i numeri di pagine e di versi.

in quanto costituisce la prima ispirazione della scrittura poetica e dell'agire umano: nel *Canto della tenebra* per gli «inquieti spiriti» l'ascolto della voce delle acque di fonte costituisce un imperativo categorico, suggellato dal «ritmo ossessivo, che sale, che si avvolge e sale nella mania musicale»³⁸:

Sorgenti, sorgenti abbiám da ascoltare,
Sorgenti, sorgenti che sanno
Sorgenti che sanno che spiriti stanno
Che spiriti stanno a ascoltare...
(*Il canto della tenebra*, p. 28, vv. 4-7).

Ma torniamo a *La Verna*: grazie alla mediazione del torrente, dicevamo, l'io recupera il tempo originario, e insieme viene guidato verso uno spazio elevato. E se già nel simbolismo della sorgente è implicito un significato di rigenerazione, non dimentichiamo che anche «l'altitudine ha una virtù consacrante»³⁹:

Ogni «ascensione» è una rottura di livello, un passaggio nell'oltretomba, un superamento dello spazio profano e della condizione umana⁴⁰.

I due archetipi – del luogo elevato e della fonte – entrambi attivi nel percorso ascensionale campaniano, garantiscono la trasfigurazione dell'umano in una sfera divina, indicata dalla «limpidezza angelica», che avvolge l'Adamo che ha riconquistato, nell'ascesi del cammino, l'incanto dell'Eden dove è stato plasmato dalle mani di Dio.

L'idea degli angeli come emblema di una vita aurorale, di una stagione originaria, di una «primavera di viole», compare anche in Govoni, ed anche in Govoni è associata all'immagine delle acque: si tratta del «mare pieno di angeli che fanno il bagno», del «mare profondo in cui si bagnan gli angeli» della tavola parolibera *Pallone frenato + odore di violetta + arrotini + 606 = PARSIFAL* (RPL, pp. 35-36⁴¹).

La salita alla Verna («nello spazio, fuori del tempo», p. 42), fondandosi sullo stesso archetipo, porta il poeta dei *Canti orfici* a «recuperare la libertà di un contatto con le istanze primordiali e mitiche dell'uomo»⁴², alla

³⁸ N. Bonifazi, *Note*, in D. Campana, «*Canti orfici*» e altre poesie, cit., p. 136.

³⁹ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 113.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ D'altronde, già il mito di rifondazione dell'universo poetico (e dell'universo *tout court*), messo in atto da Marinetti nel manifesto di fondazione del Futurismo, prevedeva, così come la rigenerazione dell'io poetante nelle acque melmose del fossato, anche la contemplazione e la partecipazione alla nuova alba del mondo, ad un «primordiale tempo delle origini» (A. Saccone, *La trincea avanzata e la città dei conquistatori*, cit., p. 5), sancito dal volo dei «primi Angeli»: «Noi stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli! [...] Partiamo! Ecco, sulla terra, la primissima aurora! Non v'è cosa che agguagli lo splendore della rossa spada del sole che schermeggia per la prima volta nelle nostre tenebre millenarie!» (F.T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del futurismo*, cit., p. 8).

⁴² N. Bonifazi, *Introduzione*, in D. Campana, «*Canti orfici*» e altre poesie, cit., p. XXVIII.

comunione con il tutto, con «l'acqua il vento / La sanità delle prime cose» (*La Verna, II, Ritorno. Salgo (nello spazio, fuori del tempo)*, p. 42):

Per rendere il paesaggio, il paese vergine che il fiume docile a valle solo riempie del suo rumore di tremiti freschi, non basta la pittura, ci vuole l'acqua, l'elemento stesso, la melodia docile dell'acqua che si stende tra le forre all'ampia rovina del suo letto, che dolce come l'antica voce dei venti incalza verso le valli in curve regali: poi che essa è qui veramente la regina del paesaggio. (*La Verna, I, Presso Campigno*, p. 44).

Del paesaggio, dunque, Campana coglie l'elemento costitutivo, l'acqua da cui quella terra non è solo attraversata superficialmente, ma plasmata, sostanziata fin nel profondo. È la stessa sensazione evocata da Ungaretti in due liriche de *L'Allegria*:

Ho sognato
stanotte
una
piana
striata
d'una
freschezza

In veli
varianti
d'azzurro
oro
alga
(*Sogno*, p. 76);

Su un oceano
di scampanellii
repentina
galleggia un' altra mattina
(*Rose in fiamme*, p. 77).

L'effetto è quello di una dissoluzione del paesaggio in sensazioni tattili («la freschezza») e visive (l'«azzurro / alga»), che evocano l'immagine dell'acqua pur senza mai richiamarla esplicitamente. L'elemento umido diviene, sinesteticamente, «oceano di scampanellii», in cui l'io poetante guarda «galleggiare» il giorno, ed in cui s'immerge egli stesso. Così è nei *Canti orfici*, dove la tematica dell'acqua si avvia a diventare un mito, essendo il mito, «nella sua accezione più antica, [...] concrezione di esperienze, che si sublimano in un'idea e in un'immagine ricorrente»⁴³, e che si pongono come

⁴³ A. Asor Rosa, «*Canti orfici*» di Dino Campana, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le Opere*, vol. IV, tomo II – *Il Novecento*, cit., p. 366.

«associazione vivente di antico e di moderno»⁴⁴, punto d'incontro, nel tempo presente, tra l'uomo e le sue origini.

Il protagonista della salita verso la Verna si sente «docile» della docilità dell'acqua, sottolineata dalle ripetizioni (il «fiume docile», la «melodia docile dell'acqua»), e confermata dall'aggettivo «dolce», che ne rappresenta, tra l'altro, l'anagramma: abbiamo dunque un caso di contiguità semantica e fonetica («dolce come l'antica voce dei venti»), che ritroviamo un'altra volta più avanti: «dolce come il canto dell'onnipresente tenebra è il canto dell'acqua sotto le rocce» (*La Verna, II, Presso Campigno*, p. 45). Tanto più consolante, questo canto, perché esiste come attimo di benevolenza dell'elemento, come eco del «lontano ammonimento del fiume nella valle».

Il fiume si snoda per la valle: rotto e muggente a tratti canta e riposa in larghi specchi d'azzurro» (*La Verna, II, Marradi (Antica volta. Specchio velato)*, p. 46),

a suggerire la potenziale ostilità dell'acqua che potrebbe inghiottire quelle terre che da essa nascono e da essa traggono vita (si ricordino le parole della «ragazza in ciabatte» incontrata all'inizio del pellegrinaggio, «che dice rimessamente: un giorno la piena ci porterà tutti. Il torrente gonfio nel suo rumore commenta tutta questa miseria», *La Verna, I, Castagno, 17 Settembre*, p. 35).

«Regina del paesaggio», dunque, l'acqua è anche signora della vita e della morte, padrona del destino dell'uomo e di tutti i viventi. L'intimità con questa «divinità ctonia»⁴⁵ raggiunge in *Pampa* tale intensità da far confluire nell'io poetante tutte le forze del creato, così da rinnovarlo e inverare in lui il miracolo dell' «uomo nuovo» – ed i toni sono ora, più che «docili», direi dionisiaci – :

Ora assopito io seguivo degli echi di un'emozione meravigliosa, echi di vibrazioni sempre più lontane: fin che pure cogli echi l'emozione meravigliosa si spense. E allora fu che nel mio intorpidimento finale io sentii con delizia l'uomo nuovo nascere: l'uomo nascere riconciliato colla natura ineffabilmente dolce e terribile: deliziosamente e orgogliosamente succhi vitali nascere alle profondità dell'essere: fluire dalle profondità della terra: il cielo come la terra in alto, misterioso, puro, deserto dall'ombra, infinito. (*Pampa*, p. 73).

A contatto con l'elemento archetipico, l'io riesce a «passare oltre o varcare in una dimensione atemporale, [...] dove dalle cose stridenti si arriva al tutto, all'unità primordiale, alla sua dolcezza liberatrice che ritorna come un'eco, come un riflesso e come una melodia e sostituisce il sogno alle cose»⁴⁶: si è compiuta la rigenerazione dell'uomo, la cerimonia d'iniziazione dalla quale nasce un essere purificato, in uno spazio anch'esso sacro, perché scena

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ N. Bonifazi, *L'elaborazione dei «Canti orfici»*, cit., p. 54.

dell'avvenimento straordinario, del raggiungimento di una «coincidenza con la natura, con le cose, con la realtà, che è confusione, non distinzione»⁴⁷.

2.4 L'acqua e il fanciullo: il dialogo con il mare (Saba, Montale, Palazzeschi)

Il cielo è azzurro come il primo cielo
che Dio inarcava sulla terra nuova,
e il mare, appena benedetto, è un liscio
specchio all'azzurro di tutto quel cielo
(U. Saba, *Il pomeriggio*, p. 97, vv. 6-9).

È uno scenario edenico⁴⁸, quello dinanzi al quale si trova il poeta, che osserva il mondo appena uscito dalle mani di Dio, «creato or ora» (v. 14), un mondo che ha la grazia ed i colori «dei vivaci acquarelli dei fanciulli» (v. 11). L'idea dello stato originario delle cose richiama dunque, immediatamente, l'immagine del fanciullo, segno dell'età aurorale dell'uomo, e del desiderio di un rinnovamento del "sé", di una vittoria sul tempo. Anche nello scenario pomeridiano di *In riva al mare*, la lirica che, nell'edizione del '21, chiudeva il *Canzoniere*, nella luce del «giorno / chiaro festivo», fa la sua apparizione un fanciullo:

Eran le sei del pomeriggio, un giorno
chiaro festivo. Dietro al Faro, in quelle
parti ove s'ode beatamente il suono
d'una squilla, la voce d'un fanciullo
che gioca in pace intorno alle carcasse
di vecchie navi, presso all'ampio mare
solo seduto; ...
(*In riva al mare*, p. 208, vv. 1-7).

Il fanciullo vive di un rapporto simbiotico con il mare, rappresenta la necessità, l' "animalità" della vita allo stato nascente; nelle «carcasse» delle navi abbandonate non decifra alcun messaggio di morte perché si sente immortale, partecipe più della vita della natura che di quella degli uomini: «nuova creatura», egli è

il prodotto più prezioso e di più ricca promessa della natura stessa. [...] È perciò la natura, il mondo degli istinti, che accoglie il fanciullo⁴⁹.

⁴⁷ S. Guarnieri, *La sfida di Campana*, in Aa. Vv., *Dino Campana oggi*, cit., p. 82.

⁴⁸ Altre immagini che si rifanno alla simbologia del *locus amoenus* sono sparse ovunque nel *Canzoniere*: si pensi, ad esempio, ai paesaggi di Trieste, sempre marcati dalla presenza del mare (*Tre vie*, in *Trieste e una donna*, p. 89; *Un ricordo*, nella *Serena disperazione*, p. 140), o al sogno de *L'empio* (nei *Prigioni*): «Sogno la baia più molle che il sole / più caldo illustra; di sotto il suo cielo / fammi vivere, in quella io sono nato» (p. 265, vv. 9-11).

⁴⁹ C.G. Jung, *Psicologia dell'archetipo «fanciullo»*, in C.G. Jung – K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, cit., p. 132.

Mentre questi gioca «in pace», sordo e superiore alle tracce di morte che gli sono attorno, in un rapporto pre-cosciente con se stesso e con l'ambiente nel quale è immerso, il poeta dà sfogo alla propria disperazione:

... io giunsi, se non erro,
a un culmine del mio dolore umano.

Tra i sassi che prendevo per lanciare
nell'onda (ed una galleggiante trave
era il bersaglio), un coccio ho rinvenuto,
un bel coccio marrone, un tempo gaia
utile forma nella cucinetta,
con le finestre aperte al sole e al verde
della collina. E fino a questo un uomo
può assomigliarsi, angosciosamente
(*In riva al mare*, p. 20, vv. 7-16).

Come l'uomo coglie i segni «di immobilità e morte»⁵⁰ che vede disseminati tutt'intorno, tracce di vita ormai ridotte a frammenti, fino ad «assomigliarsi, angosciosamente», al coccio che spunta tra le pietre, come un improvviso *memento mori*, così il ragazzo, assimilato altrove ad un «giovane animale», ad una «besti[a] satoll[a]» (*Il fanciullo appassionato*, pp. 104-105, vv. 20, 36), gioca «in pace» accanto alle vestigia di vecchie navi, senza per questo provare turbamento.

Egli [il fanciullo] personifica le forze vitali di là dei limiti della coscienza, vie e possibilità di cui la coscienza, nella sua unilateralità, non ha sentore, e una totalità che abbraccia le profondità della natura⁵¹.

Fanciulli in riva al mare, o immersi nelle acque, sono disseminati in tutto il *Canzoniere*: l'«azzurro mar natio» (*Canzonetta*, p. 11, v. 2), la «natia riviera» (*Sonetto di primavera*, p. 12, v. 3) sono popolati di presenze infantili che esercitano un fascino irresistibile sul poeta che le contempla, a metà strada tra il rimpianto per una condizione perduta e il godimento, nella visione presente, della gioia passata. Emblema di queste «apparizioni solari, fugaci epifanie della vita [...], calate in un'ambientazione per lo più marina e pomeridiana»⁵², è Glauco, protagonista dell'omonimo sonetto: «fanciullo ... dal bel vestito di marinaretto» (p. 14, vv. 1-2), che rivolge il proprio invito al piccolo Saba:

Umberto, ma perché senza un diletto
tu consumi la vita, e par nasconda

⁵⁰ F. Brugnolo, «*Il Canzoniere*» di Umberto Saba, cit., p. 535.

⁵¹ C.G. Jung, *Psicologia dell'archetipo «fanciullo»*, cit., p. 135.

⁵² F. Brugnolo, «*Il Canzoniere*» di Umberto Saba, cit., p. 515.

un dolore o un mistero ogni tuo detto?
 Perché non vieni con me sulla sponda
 del mare, che in sue azzurre onde c'invita?
 (*Glauco*, p. 14, vv. 5-9).

Il poeta non risponde all'invito di Glauco e del mare, rinuncia all'incoscienza della vita vissuta a favore dei «dolori» e dei «misteri» della vita riflessa, ai quali l'ha iniziato lo «strano» racconto tenuto dalla «madre austera» davanti alle acque di un torrente (*Il torrente*, p. 78). Mentre il bambino coglie nel corso del fiume una promessa di rigenerazione («Tutto il tuo corso è quello / del mio pensiero, che tu risospingi / alle origini», vv. 7-9), l'eco di una vita, remota nel passato o nel futuro, meravigliosa⁵³, la madre spoglia la realtà del suo travestimento mitico, e infrange il sogno del figlio di riconquistare la sorgente, le origini:

Sulla tua sponda lastricata l'erba
 cresceva, e cresce nel ricordo sempre;
 sempre è d'intorno a te sabato sera;
 sempre ad un bimbo la sua madre austera
 rammenta che quest'acqua è fuggitiva,
 che non ritrova più la sua sorgente,
 né la sua riva⁵⁴
 (*Il torrente*, p. 78, vv. 16-22).

Al bimbo che ascolta «uno strano / confronto tra la vita nostra e quella / della corrente» (vv. 24-26), la madre sottrae anzitempo la sfera del mito, della simbiosi con la natura di cui godono gli altri fanciulli, ed indica non già l'acqua originaria, quanto «l'acqua che fugge e rappresenta la traiettoria inevitabile dell'esistenza»⁵⁵. Il bimbo Umberto, col «vestitino ... alla marinaia» e «gli occhi, quasi intenti a un prodigio» (*Sopra un ritratto di me bambino*, p. 181, vv. 2-3, 4-5), è strappato all'intimità con l'elemento primigenio, che resta eredità di quei fanciulli osservati da lontano, e di Glauco, il cui invito inascoltato Saba ricorda a distanza di anni, in una delle tre liriche di *Cuor morituro* raccolte sotto il titolo di *La casa della mia nutrice*: dopo aver confessato l'implicita presenza di Glauco in altri

⁵³ «... e se ripenso i grossi / fiumi, l'incontro con l'avverso mare, / quest'acqua onde tu appena i piedi arrossi / nudi a una lavandaia, / la può pericolosa e la più gaia, / con isole e cascate, ancor m'appare; / e il poggio da cui scendi è una montagna» (*Il torrente*, p. 78, vv. 10-16). Saba parla, qui, di «avverso mare»; l'incontro con il mare ha invece connotati positivi in un'altra lirica di *Trieste e una donna, L'ora nostra*, in cui la figura di Lina, sostituendosi a quella della madre, consente al poeta di sentire la sua vita correre «in piena [...] / come un fiume al suo mare» (p. 93, vv. 14-15).

⁵⁴ In una lirica della *Serena disperazione, Sul prato*, è una bambina a rivolgere al poeta domande sulla meta di un ruscello, e ad esprimere un desiderio di ritorno alle origini, al «nido»: «Ivi è un ruscello; a una domanda tua / io rispondo che è molta acqua di piovra. / Tu mi chiedi se corre a casa sua.» (p. 139, vv. 4-6).

⁵⁵ M. Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974, p. 119.

componenti del *Canzoniere*⁵⁶, l'io lirico ricorda il mare che il ragazzo gli indicava:

Come ancor mi parlassi
t'odo, del mar natio;
col tuo invitando il mio
corpo all'onda turchina
(*Glauco, tu che ammonivi*, p. 304, vv. 33-36).

Altro invito che resta disatteso, stavolta non per ritrosia, quanto per coscienza, da parte del soggetto, della propria inadeguatezza, è quello rivolto al montaliano «fanciullo antico» (*Riviera*, p. 104, v. 35) dal *Mediterraneo*, come abbiamo già visto nel precedente capitolo. È questo, in fondo, lo scopo ultimo dell'ingresso nello spazio sacro: intessere un dialogo con la divinità, oltrepassare la soglia del silenzio ed ascoltare chi abita e si rivela in quel luogo. Già Michelet, in quel grande affresco che ritrae *La mer*, rilevava come la voce sia prerogativa, tra gli elementi, del solo mare:

la terra è muta e l'Oceano parla. L'Oceano è una voce. Parla agli astri lontani, risponde al loro movimento nella sua lingua grave e solenne. Parla alla terra, alla riva, con accento patetico, dialoga con i loro echi; ora lamentoso, ora minaccioso, brontola e sospira. Si rivolge soprattutto all'uomo. L'Oceano è il fecondo crogiolo dove la creazione cominciò e ancora continua nella sua potenza, perciò ne possiede la viva eloquenza: è vita che parla alla vita⁵⁷.

Al cospetto dell'elemento primigenio che gli parla, l'uomo può tentare di inserirsi «nell'economia del sacro»⁵⁸, o almeno godere di uno stato di sospensione, di immersione nell'indifferenziato, carico di potenzialità:

Quivi sei alle origini
e decidere è stolto:
ripartirai più tardi
per assumere un volto
(*Portovenere*, p. 37, vv. 10-13).

L'assunzione di un volto, di un'identità precisa, di un percorso da seguire, diventano interrogativi ansiosi in *Noi non sappiamo quale sortiremo*:

Noi non sappiamo quale sortiremo
domani, oscuro o lieto;
forse il nostro cammino
a non tocche radure ci addurrà
dove mormori eterna l'acqua di giovinezza;

⁵⁶ «O anima leggera / dove ti sei posata? / Nuvoletta infuocata / sei, che all'alba scolora // e alla sera ritorna? / O tra i più sozzi un sozzo / uomo? O il divino mozzo / della mia canzonetta, // che sul mar, come aggiorna, / canta un addio all'amore, / e salpa» (*Glauco, tu che ammonivi*, pp. 303-304, vv. 21-31).

⁵⁷ J. Michelet, *Il mare*, cit., p. 264.

⁵⁸ V. Dini, *Il potere delle antiche madri. Fecondità e culti delle acque nella cultura subalterna toscana*, Torino, Boringhieri, 1980, p. 13.

o sarà forse un discendere
 fino al vallo estremo,
 nel buio, perso il ricordo del mattino.
 Ancora terre straniere
 forse ci accoglieranno: smarriremo
 la memoria del sole, dalla mente
 ci cadrà il tintinnare delle rime
 (*Noi non sappiamo quale sortiremo*, p. 58, vv. 1-12).

Gli interrogativi esistenziali dell'io lirico trovano sfogo dinanzi alle acque del Mediterraneo: e, dichiarando le proprie esitazioni, i dubbi sul proprio destino, Montale utilizza un «plurale (noi), [...] non *maiestatis* ma diremmo *humilitatis*, di desolazione»⁵⁹: incapace di riconoscere se sulla propria strada scorrano le acque del Lete (il «discendere» senza memoria, «perso il ricordo del mattino») o dell'Eunoè («l'acqua di giovinezza» che «mormor[a] eterna»), l'individuo ondeggia nel dubbio, estraneo anche a se stesso, diretto verso «terre straniere», con il timore, più intollerabile ancora di quanto lo sarebbe una certezza, che «la favola onde s'esprime / la nostra vita, repente / si cangerà nella cupa storia che non si racconta!» (*Noi non sappiamo...*, vv. 13-15).

Sarà raccontato in seguito, nei versi di *Fine dell'infanzia*, l'attimo in cui avverrà questo mutamento; nel frattempo l'io lirico indugia a rivolgere al «padre» (*Noi non sappiamo*, v. 17) gli interrogativi che nutre nella propria anima: questo dialogo tra l'io e il mare, tuttavia, diventa confronto «fra l'incapacità di vivere del primo e la forza e l'oscura vitalità del secondo»⁶⁰. L'unica certezza, pur nei silenzi che fanno seguito alle domande dell'uomo, cui la voce dell'oceano non risponde, è che l'individuo custodisca, come un'impronta del tempo primordiale, come un calco delle origini, «un'eco» del rombo del mare:

Pur di una cosa ci affidi,
 padre, e questa è: che un poco del tuo dono
 sia passato per sempre nelle sillabe
 che rechiamo con noi, api ronzanti.
 Lontani andremo e serberemo un'eco
 della tua voce, come si ricorda
 del sole l'erba grigia
 nelle corti scurite, tra le case
 (*Noi non sappiamo quale sortiremo*, p. 58, vv. 16-22).

Questa eco affidata dal mare ai propri figli è la stessa «legge severa» di cui Montale parla in un'altra lirica di *Mediterraneo*, *Ho sostato talvolta nelle grotte*, in cui, ancora una volta, si rivolge al mare chiamandolo «padre»:

⁵⁹ S. Ramat, *Montale*, cit., p. 35.

⁶⁰ R. Luperini, *Appunti su «Mediterraneo»*, cit., p. 132.

L'esiliato rientrava nel paese incorrotto.
Così, padre, dal tuo disfrenamento
si afferma, chi ti guardi, una legge severa.
Ed è vano sfuggirla...

... ..

Nel vivere che si prepara
c'è forse per me sosta,
niun'altra mai minaccia.
Questo ripete il flutto in sua furia incomposta,
e questo ridice il filo della bonaccia
(*Ho sostato talvolta nelle grotte*, p. 56, vv. 15-18, 25-29).

Si tratta di un mare, come notato da Solmi, vissuto insieme

come fermento ebbro e inconsapevole della vita cosmica, irriducibile al pensiero, e
in pari tempo, suscitatore [...] di luminosi e rigorosi miraggi, quali d'una patria
originaria⁶¹.

L'io poetante dunque, pur nella possibilità di trascorrere il domani
peregrinando tra «terre straniere» (*Noi non sappiamo*), sa che, dopo aver fatto
esperienza dell'esilio, può rientrare nel «paese incorrotto» (nel «paese
innocente», per dirla con Ungaretti⁶²), può riconoscere «la patria sognata»
(*Ho sostato talvolta*, p. 56, v. 13), la patria più vera, l'*ubi consistam* di cui
l'anima va in cerca per acquietarsi, il riparo che nasce «dal fiotto».

Ed è legge, è promessa, è patto stretto tra il mare e l'individuo, è vincolo
cui quest'ultimo non può non essere fedele:

Ed è vano sfuggirla: mi condanna
s'io lo tento anche un ciottolo
roso sul mio cammino, impietrato soffrire senza nome,
o l'informe rottame
che gittò fuor dal corso la fiumara
del vivere in un fitto di ramure e di strame
(*Ho sostato talvolta*, p. 56, vv. 18-24).

L'«impietrato soffrire», condannato all'anonimato, di un «ciottolo roso»⁶³,
così come l'«informe rottame» (le «inutili macerie» dell'abisso di *Antico*,
sono ubriacato), stanno a testimoniare, al poeta che sogna di conciliare nelle
acque del presente il passato ed il futuro («ogni ora prossima / è antica»,
Portovenere, p. 37, vv. 4-5), e di diventare «pietra / levigata dal mare»
(*Riviera*, p. 104, vv. 30-31), la legge immutabile delle acque, ripetuta dalle

⁶¹ S. Solmi, *La poesia di Montale*, in Id., *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 291.

⁶² *Girovago*, nell'*Allegria*, p. 85, vv. 24-25.

⁶³ Il pensiero naturalmente va alla «pietra / del S. Michele / così fredda / così dura / così prosciugata / così refrattaria / così totalmente / disanimata» (*Sono una creatura*, p. 41, vv. 1-8) cui Ungaretti paragona il proprio «pianto / che non si vede» (vv. 10-11), cioè, in un certo senso, il proprio «soffrire senza nome».

onde infuriate come dal filo di vento della bonaccia, diverse casse di risonanza della stessa voce.

Al dialogo “tragico”, carico di interrogativi esistenziali, che l’io montaliano intrattiene con le onde del Mediterraneo, potremmo accostare, come un controcanto ironico, il dialogo col mare di cui si rendeva protagonista, tre lustri prima, l’individuo palazzeschiiano: se per Montale le parole scambiate con le acque stanno a monte della creazione poetica⁶⁴, lo stesso accade per Palazzeschi; e come al mare “sacro” del poeta degli *Ossi di seppia* corrisponde il tono elevato della sua poesia, così al mare “demitizzato” di Palazzeschi corrisponde una poesia desacralizzata e a sua volta dissacrante.

Nell’*Incendiario* (1910), il poeta confessa che, «per mettere insieme le [sue] strane poesie» (*Quando cambiai castello*, p. 245, v. 149), si abbandona spesso a lunghe passeggiate:

Scendo lungo mare,
e su la riva
mi dilungo a camminare.
Però non andiamo d’accordo
me e il mare,
a me spesso dà noia
quel suo eterno brontolare,
lui dice che io sono un gran brontolone
(*Le mie passeggiate*, p. 246, vv. 5-12).

Il poeta ed il mare sono dipinti come due vecchi conoscenti che borbottano, l’uno infastidito dalla voce dell’altro, eppure sempre lì a profondersi in battibecchi («eterno brontolare»). Al mare il pensiero del poeta ritorna dalla cima di un colle, dove egli sogna, più che il proprio monumento, la propria culla:

E mi ci vado a sdraiare;
mi vedo tutt’intorno
il bel giro dei monti,
e da una parte il mare,
e di sopra la luna e il sole.
Come si sta bene nella culla!
(*Le mie passeggiate*, p. 247, vv. 48-53).

L’io torna alle origini, ridiventa bambino e si stende nella sua culla, posta su un colle (si ricordi la simbologia del luogo elevato) a dominare il mare ed i monti, punto di congiunzione tra basso e alto, tra abisso del mare e abisso del cielo. Ma vediamo come, a partire da questi presupposti, si sviluppa la poesia

⁶⁴ Si vedano le affermazioni sparse qua e là tra i versi: «Pur di una cosa ci affidi, / padre, e questa è: che un poco del tuo dono / sia passato per sempre nelle sillabe / che rechiamo con noi» (*Noi non sappiamo*, p. 58, vv. 16-19); «Dato mi fosse accordare / alle tua voci il mio balbo parlare: - / io che sognava rapirti / le salmastre parole» (*Potessi almeno costringere*, p. 60, vv. 4-7).

palazzeschiana, che diviene davvero *poiesis*, e rifà, ma a suo modo, l'universo intero:

- Quella copertina turchina (il mare)
L'ò buttata via perché avevo troppo caldo.
- Titi non ti scuoprì;
sta' coperto Titi.
- Ma ò caldo!
Quella bella pallona d'oro (il sole)
me l'à portata il mio bel papà.
... ..
- Quella bella pallina d'argento (la luna)
me l'à portata la mia mamma
(*Le mie passeggiate*, pp. 247-248, vv- 54-60, 64-65).

È stato notato che, «in un orizzonte carnevalesco, [...] ogni cosa sussiste in quanto è ironicamente rovesciata rispetto alla propria origine e al proprio valore»⁶⁵: la creazione del mare (una «copertina»), del sole e della luna (una «pallona» e una «pallina»), è, così, frutto del gioco di un bambino (un bambino, si badi, che non riassume le caratteristiche mitiche messe in luce da Jung, ma è tutto reale, preso da banali e normalissimi capricci e passatempo).

Palazzeschi deride, così, il mito dell'infanzia come stagione sospesa tra stato naturale e divino e condizione umana, tra istintualità e coscienza, e ce la mostra come età della leggerezza *inconsapevole*, che il poeta adulto cerca di recuperare, consapevolmente, per rivendicare il suo diritto a pargoleggiare, a «divertirsi», a scrivere le sue «piccole corbellerie» – che, si ricordi, «non è vero che non voglion dire, / voglion dire qualcosa. / Voglion dire... / come quando uno / si mette a cantare / senza sapere le parole» (*E lasciatemi divertire*, p. 237, vv. 44-49).

Linguaggio e mondo, dunque, subiscono un rovesciamento parodico, ed

il significato del rovesciamento palazzeschiano [...] è proprio qui: nella consapevolezza nitidamente manifestata che il sublime non può ormai realizzarsi se non attraverso una stilizzazione deformante [...]. E, nel caso di Palazzeschi, in coerenza con una particolare disposizione del temperamento, con un particolare orientamento psicologico, si risolve tutto nel grottesco⁶⁶.

In questo mondo non c'è più spazio per la grandezza, come mostra il poeta ad un americano dai tratti caricaturali venuto a fargli visita in nome di una lontana parentela:

...quello è il mare.
- Oh! Molto più grande!
Affermava mister Chaff, col massimo calore.

⁶⁵ F. Curi, *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Napoli, Liguori, 2001, p. 136.

⁶⁶ E. Sanguineti, *Palazzeschi tra Liberty e Crepuscolarismo*, cit., p. 85.

- Avete ragione, perdonate,
io sono talmente abituato
alle cose piccine, non ci badate.
Infine questo non è che il mondo di un poeta sapete
(*La visita di Mr. Chaff*, p. 284, vv. 56-63).

2.5 Il sonno presso la fonte (Palazzeschi, Ungaretti)

Come svuotata di significato appare nella poesia di Palazzeschi la simbologia relativa allo spazio sacro (alla sua creazione e al modo di abitarlo), così anche l'immagine del sonno presso le acque, che fa la sua comparsa in alcuni versi di *I cavalli bianchi*, *Lanterna*, *L'incendiario* (1910), viene assunta in maniera desacralizzata, come mero pretesto per continuare il proprio gioco nichilistico.

Nel *Pastello del sonno* (*I cavalli bianchi*) la «vista» del mare è impedita dalla nebbia, ed il suo «sussurro», che solo ne attesta la presenza, ottiene che taccia «un folle»:

S'innalzano fiamme di viola ne la nebbia densa
che vieta la vista del mare.
Lento il mare sussurra.
Il gemito s'ode del folle.
... ..
Più forte il mare sussurra
e il gemito cuopre del folle.
... ..
Il folle non s'ode più.
(*Il pastello del sonno*, p. 19, vv. 1-4, 7-8, 11).

Solo facendo riferimento al titolo, potremmo credere che la voce sempre più forte del mare abbia sortito un effetto soporifero sul folle; ma, anche fermandoci all'unico significato evidente della lirica palazzeschiiana, cioè quello della lettera, senza tentare di cogliere un nesso di causa-effetto nelle vicende narrate, resta comunque il dato di fatto che sonno e mare siano due idee collegate.

A breve distanza, il *topos* fa un'altra comparsa, e stavolta l'associazione sonno-acqua è ancora più stretta:

Cent'anni à la vecchia.
Di rado l'àn vista aggirarsi nel giorno.
Sovente la gente la trova a dormire
vicino a le fonti.
Nessuno la desta.
Al lento romore dell'acqua la vecchia s'addorme
e resta dormendo nel lento romore
dei giorni e dei giorni.

(*La vecchia del sonno*, p. 21).

In *Rosario (Lanterna)*, ancora una volta il dormire si coniuga con l'immagine di una fonte:

STANCA, *contessa*.
Dormire nel lento romore grondante
di piccola fonte
vorrei, di lentissima fonte costante⁶⁷.
(*Rosario*, p. 53, vv. 57-60).

Ed *Il Principe e la Principessa Zuff* (ne *L'incendiario (1910)*), in uno dei rari momenti di veglia, esprimono il desiderio di dormire

... in un luogo che fosse tutto uguale,
dove la musica naturale
potesse accompagnare
questo nostro dolcissimo
sonno coniugale.
Nei pressi di una fonte...
Sulle rive di un fiume...
Oppure sotto un ponte...
(*Il Principe e la Principessa Zuff*, p. 204, vv. 131-138).

L'assopimento, eco del sonno nel grembo materno, ed insieme figura e «dolce fratello della Morte» (Sbarbaro, *Sonno, dolce fratello della morte*, p. 28, v. 1), è collegato a livello inconscio all'idea delle acque, anch'esse, abbiamo visto, simbolo sia dell'«innanzi nascita» (ruba queste parole a *Il Capitano* di Ungaretti, p. 155, v. 11), sia dell'indistinto che riassorbe le vite individuate quando siano giunte alla conclusione del loro percorso temporale.

Palazzeschi assume il tema come puro *leit-motive* privato tanto di ogni implicazione mitica quanto di ogni messaggio escatologico, e lo ripropone in chiave di stereotipata eco fiabesca (la vecchia che «nessuno desta» e dorme «dei giorni e dei giorni», la contessa che vorrebbe dormire un sonno «costante», novella «Bella Addormentata»), tuttavia capace, mascherata da semplice *divertissement*, di corrodere sottilmente le convenzioni sociali più consolidate (si pensi alla rappresentazione, da un lato, della gestione di un ruolo di responsabilità, e, dall'altro, dell'istituzione matrimoniale offerta ne *Il Principe e la Principessa Zuff*).

In tutt'altro contesto e con tutt'altra valenza la metafora del «sonno presso la fonte» fa la sua apparizione, a distanza di vent'anni, in *Caino*, lirica inclusa nel *Sentimento del Tempo* di Ungaretti. Caino, «fatto a immagine del cuore»,

Corre sopra le sabbie favolose

⁶⁷ Si tratta di un'eco de *La ferita del silenzio* (nei *Cavalli bianchi*): «Fa un lento romore costante / la fonte ch'è sotto l'arcata del ponte / che il monte riunisce pel passo dei treni» (p. 17).

E il suo piede è leggero.

O pastore di lupi,
Hai i denti della luce breve
Che punge i nostri giorni.

... ..

E mentre scoppio di brama,
Cambia il tempo, t'aggiri ombroso,
Col mio passo mi fuggi.
(*Caino*, p. 172, vv. 1-5, 13-15).

Il personaggio biblico, primo nato dopo la cacciata del genere umano dall'Eden, è figura dell'inquietudine del poeta e della sua anima, e, contemporaneamente, custodisce una memoria che è ricordo del Paradiso terrestre quanto del peccato:

Anima, non saprò mai calmarti?

Mai non vedrò nella notte del sangue?

Figlia indiscreta della noia,
Memoria, memoria incessante,
Le nuvole della tua polvere,
Non c'è vento che se le porti via?
(pp. 172-173, vv. 20-25).

È evidente come la «memoria incessante» «figlia della noia», coperta da «nuvole» di «polvere», che incontriamo nel *Sentimento del Tempo*, sia qualcosa di profondamente diverso dalla memoria che il poeta riusciva a conquistare, ad esempio, nel *Porto Sepolto* o ne *I fiumi*. Laddove nell'*Allegria*, infatti, l'anamnesi era collegata ad una forte presenza dell'acqua, e assumeva segno inconfondibilmente “positivo”, nel *Sentimento*, al contrario, il soggetto fa esperienza di un tempo segnato da sole e aridità⁶⁸, che riducono «l'azzurro scuro delle profondità» ad un «arido manto» (*Ritorno*, p. 91, vv. 3-4), e causano, inevitabilmente, un cambiamento di segno del recupero memoriale.

In *Caino* il ricordo della condizione archetipica dell'uomo nel giardino dell'Eden si somma al ricordo del peccato originale e del primo omicidio: la memoria è memoria, insieme, dello stato d'innocenza e dello stato di colpa che nell'uomo si confondono. È leggerezza e peso, salvezza e condanna. Accade, dunque, che, se nell'*Allegria* l'armonia con le origini dispone ad un rapporto positivo con il carico dei ricordi, nel *Sentimento del Tempo* l'aver subito un distacco dall'elemento originario rende necessaria la fuga dalla memoria.

⁶⁸ La dinamica acqua-aridità sarà più a fondo presa in considerazione nel par. 3.5.

La memoria, che nei momenti culminanti dell' *Allegria* faceva tutt'uno con l'adesione dell'io all'esperienza del presente, e lo salvava dallo smarrimento permettendogli di riconoscere le proprie origini, è ora quasi sempre colpa e condanna, è peccato originale⁶⁹.

Senso di colpa e consapevolezza della propria condanna, difatti, causano l'inquietudine che muove l'anima del poeta e la corsa di Caino (che tuttavia fugge, si badi, con piede «*leggero*»: non dimentichiamo che Dio condanna Caino al vagabondaggio, ma contemporaneamente pone sulla sua fronte il sigillo dell'inviolabilità⁷⁰).

Unico rifugio dal peccato, unico mezzo per recuperare l'innocenza, per purificare la memoria e scontare la colpa, è rappresentato da un ritorno alle acque, da un momentaneo oscurarsi della coscienza e dei ricordi nel sonno:

Come una fonte nell'ombra, dormire!

Quando la mattina è ancora segreta,
Saresti accolta, anima,
Da un'onda riposata
(p. 172, vv. 16-19).

Più che dormire *presso* la fonte, l'individuo prega di poter dormire *come* una fonte, di dormire del sonno stesso delle acque, di godere della loro stessa purezza, più che di essere da loro purificato. Nell'acqua e nel sonno – sonno che Sbarbaro invoca come i cristiani invocano lo Spirito, «consolatore degli afflitti» (*Sonno, dolce fratello della morte*, p. 28, v. 9) – il soggetto si immerge fino a perdere consapevolezza di sé («Quando si dorme non si sa più nulla», *Sonno, dolce fratello...*, v. 15), e ne riemerge completamente rinnovato.

Secondo Gaston Bachelard l'immagine della «eau dormante», dell'«acqua dormiente»⁷¹, costituirebbe una sintesi dell'essenza della vita, «un vero e proprio simbolo dell'enigma del mondo»⁷²:

Essa è, in virtù della sua profondità, lo specchio del mio essere profondo, il doppio del mio essere nascosto. Nella sua intima penombra, essa rappresenta la coscienza del mio inconscio [...]; quest'acqua dormiente mi attira verso dei ricordi che oltrepassano la mia memoria⁷³.

Nell'incanto della «mattina ancora segreta», che ripete l'aurora del primo giorno apertosi sul creato, l'io lirico potrebbe recuperare l'innocenza, la sua

⁶⁹ G. Cambon, *La poesia di Ungaretti*, cit., pp. 79-80.

⁷⁰ Genesi, 4, 11-15.

⁷¹ G. Bachelard, *Dormeurs éveilles. La rêverie lucida*, in Id., *Causeries (1952-1954)*, con Prefazione di J.L. Pouliquen e Introduzione, traduzione e cura di V Chiore, Genova, Il Melangolo, 2005, p. 98.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ivi*, p. 101.

anima potrebbe, finalmente, trovare riposo e accoglienza nelle acque di «un'onda riposata». E, mentre l'io fa esperienza del «risveglio assoluto» che si conosce «all'uscita dal sonno assoluto»⁷⁴, anche la memoria del peccato si converte soltanto in memoria del giardino in cui Adamo viveva un'eterna stagione primaverile:

Gli occhi mi tornerebbero innocenti,
Vedrei la primavera eterna

E, finalmente nuova,
O memoria, saresti onesta.
(*Caino*, p. 173, vv. 26-29).

⁷⁴ *Ivi*, p. 107.

3. Acque specchianti

3.0 Introduzione

L'acqua simbolo dello spazio sacro, della purificazione, è figura di ciò che è altro dall'uomo, di ciò da cui l'uomo si sente attratto proprio nella misura in cui se ne riconosce estraneo. E tuttavia, la sacralità, la trascendenza dell'elemento liquido, recano un'eco di una antica intimità: come si è accennato a proposito del tema del sonno presso la fonte, le «acque dormienti» costituiscono lo «specchio» dell'«essere profondo»¹ dell'uomo, la «coscienza del [suo] inconscio»², e dunque possono divenire simbolo dell'anima dell'individuo, «presagi[re] i drammi della vita umana»³. Accade cioè, talvolta, che l'immagine dell'elemento liquido non sia solo segno di ambiti lontani dalla portata dell'uomo: al contrario, l'acqua può assumere su di sé caratteristiche psicologiche che appartengono al soggetto, può essere, in un certo senso, «umanizzata», mentre, di conseguenza, i sentimenti dell'uomo possono venire oggettivati, trasferiti sull'acqua.

Novello Narciso, l'io poetante si china sulla superficie delle acque primigenie, vi trova custodito un riflesso di sé, e, consapevolmente o meno, attribuisce all'elemento non soltanto il proprio volto, bensì anche il proprio stato d'animo: «cum risi, adrides; lacrimas quoque saepe notavi / me lacrimante tuas»⁴, dice il Narciso ovidiano, riconoscendo infine la propria immagine dietro il sorriso e le lacrime che rispondono al suo ridere e piangere («Iste ego sum!»⁵).

Allo stesso modo, anche riguardo i componimenti degli autori considerati, diverse volte si può riscontrare come il poeta faccia dell'acqua un «correlativo oggettivo» del proprio stato interiore; e come, giungendo o meno a riconoscerlo, trasferisca i propri sentimenti sull'elemento: si sente annoiato, è la pioggia a sbadigliare; si sente triste, è il mare a piangere.

3.1 «L'uomo curvato sull'acqua»: il poeta allo specchio (Palazzeschi, Govoni, Ungaretti, Campana)

Nella raccolta del 1909, *Poemi*, Palazzeschi inserisce un componimento che riceve il titolo da *Lo specchio* in cui si imbatte l'io poetante, dedito al «pellegrinaggio fra gli arredi e le suppellettili guaste della casa avita»⁶:

Là, in un angolo della mia stanza,
è un sudicio vecchissimo specchio

¹ G. Bachelard, *Dormeurs éveilles. La rêverie lucida*, cit., p. 101.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Ovidio, *Metamorfosi*, III, vv. 459-460.

⁵ *Ivi*, v. 463.

⁶ A. Dei, *Note*, in A. Palazzeschi, *Poemi*, a cura di A. Dei, Parma, Edizioni Zara, 1996, p. L.

ovale, una luce oscena che riflette
male abbastanza.
Cosa mi guardi, brutto sfacciato d'uno specchio?
Cosa mi guardi? Cosa ti credi
ch'io abbia paura di te,
sudicissimo indumento vecchio?
(*Lo specchio*, p. 165, vv. 1-8)

Con questo specchio «brutto sfacciato», «vile» (v. 67), «maledetto» (v. 73), l'io instaura un gioco di mistificazione e svelamento della propria identità⁷, che culmina con l'apparizione, contemporaneamente celata, mediata ed imposta dalla superficie riflettente, di un io clownesco⁸ ed incendiario⁹, che viene a sostituirsi all'identità cosciente, "controllata" e inoffensiva, messa appunto in crisi dalla «lente» deformante dello specchio. Se in *Chi sono*, il componimento inaugurale della silloge, Palazzeschi dichiara:

Io metto una lente
dinanzi al mio core,
per farlo vedere alla gente
(*Chi sono*, p. 71, vv. 18-20),

ed offre al pubblico l'esibizione di un io-pagliaccio, qui è il poeta stesso ad essere costretto ad assistere alla costruzione, ed a subire l'esibizione, della propria identità; costruzione ed esibizione messe in atto, stavolta, "a tradimento", da parte di uno specchio incontrato per caso, e con cui viene instaurato un rapporto ambivalente, conflittuale, di amore-odio, accettazione-repulsione, identificazione-distanziamento («Di', mi rifletti o mi rigetti?», *Lo specchio*, v. 33).

L'inquietudine¹⁰ di fondo del componimento palazzeschiiano, non attenuata quanto messa anzi in risalto dal complementare tono ironico-straniante, viene

⁷ Non è il caso, in questo contesto, di addentrarsi nel labirinto dei riferimenti palazzeschiiani al tema dello specchio e del rispecchiamento, attorno al quale si costituisce una fitta rete di rimandi all'interno della produzione prosastica e poetica dell'autore (cfr. A. Dei, *Note*, in A. Palazzeschi, *Poemi*, cit., pp. L-LI).

⁸ «Che uniformità di bianco / su quella faccia! / tutta impastata e infarinata, / come quella d'un piccolo pagliaccio», vv. 41-44.

⁹ «Sotto l'occhio sinistro / il palpito si vede / d'una stella rossa, / ... / Quei capelli rossi, / rossi e ricciuti! / ... / Quell'enorme mantello / rosso mi abbaglia gli occhi, / ò paura, t'odio specchio vile, / cosa mi fai vedere? / Un uomo che mi fa / paura, un uomo / tutto rosso, che orrore!» (vv. 48-50, 57-58, 65-71).

¹⁰ Secondo Freud, sarebbe inquietante, «perturbante», «unheimlich», il ritorno di ciò che una volta è stato familiare (S. Freud, *Das Unheimliche*, trad. it. *Il perturbante*, in Id., *Opere*, vol. 9, «L'io e l'es» e altri scritti, Torino, Boringhieri, 1977). Se con *heimlich* si indica tanto ciò che «appartiene alla casa», ciò che è «non straniero, familiare, domestico, fidato e intimo» (p. 84), ciò che «rammenta il focolare» (*ibid.*), ciò che comunica «senso di agio, di tranquillità, di sicura protezione» (*ibid.*), quanto ciò che è «nascosto, tenuto celato, in modo da non farlo sapere ad altri o da non far sapere la ragione per cui lo si intende celare» (*ivi*, p. 85), questo accade perché entrambe le sfere di significato si riferiscono ad eventi collegati ad atmosfere o ambienti chiusi, privati. Dall'ambito nazionale («non straniero») a quello familiare e intrapersonale («fidato e intimo»), *heimlich* è sempre qualcosa che si dà in un interno, in uno spazio riservato. Allo stesso modo, l'identità clownesca e incendiaria, rappresentando un'istanza nascosta dell'io (si veda a proposito la prosa dal titolo *L'incendiario*, in *Stampe dell'Ottocento*), seppellita da tutte le convenzioni che regolano l'appartenenza

meno, sei anni dopo, in una tavola parolibera govoniana, intitolata, di nuovo, *Specchio*¹¹ (in RPL, p. 11).

In Govoni la superficie specchiante non provoca altro che il sovrapporsi di immagini tutte centrate sul dato visivo esteriore: lo specchio è definito «scimmia d'argento», «nudità fredda», «pavimento tappeto della ballerina»; e anche quando il soggetto si sofferma sulla propria immagine, non ne coglie altro che l'apparenza fisica.

Così, lo *Specchio* è una «tomba di ghiaccio trasparente col mio cadavere imbalsamato nella corona appassita della cornice», uno «scafandro reliquiario [sic] con la reliquia pallida della mia fisionomia», una «campana di vetro con la mia miniatura rosea come un'immagine di santo».

Si tratta di immagini che, pur susseguendosi ed accavallandosi, danno l'idea di un io congelato nella sola apparenza, non problematizzato, appiattito in una bidimensionalità da ritratto¹² che esclude tanto il reale spessore dell'individuo, quanto, a maggior ragione, l'inquietante apertura palazzeschiana alla dimensione dell'alterità insita nello stesso soggetto.

Ebbene, nonostante le divergenze, e perciò in modo ancor più significativo, in entrambi gli autori lo specchio è connesso alla sfera semantica e simbolica dell'acqua: Palazzeschi, per indicare il turbamento suscitato dal “doppio” intravisto allo specchio, associa quest'ultimo ad un'acqua stagnante:

Sfacciato! Ti credi di prender
la mia faccia, perché la tua
ti manca, la mia poverina
è bianca, ma la tua, che non ài,
è quella del più sudicio
stagno vecchio.

(*Lo specchio*, p. 165, vv. 10-15)

Dal canto suo, Govoni associa la superficie riflettente ad un «acquario», ad una «tomba di ghiaccio trasparente», ad una «bagnarola», ad uno «scafandro». Come l'uno vede riflettersi non tanto la propria immagine reale, quanto il proprio inconscio, il proprio “doppio” nella acque di uno «stagno vecchio», così è sempre in uno specchio «di ghiaccio trasparente» o nell'acqua di una «bagnarola» che l'altro scorge non la propria interiorità quanto il proprio aspetto esteriore, miniaturizzato («la mia miniatura rosea come un'immagine di santo») e bloccato nella fissità tipica di chi posa,

dell'io alla società, rappresenta dunque il rimosso, ciò che, riportato di colpo alla luce, a causa appunto dello specchio, provoca la reazione turbata dell'io poetante.

¹¹ Già ricordata nel par. 1.1, a proposito dell'immagine, presente in Govoni come in Ungaretti, della «reliquia» che compare in stretta associazione con la sfera simbolica dell'acqua.

¹² Ci sono diversi indizi che rimandano all'idea di una risoluzione dell'io in figura “da stampa”, o “da ritratto”: la «cornice» che ne racchiude il cadavere, la «fisionomia» riprodotta, insieme alla «miniatura rosea», in una sorta di immagnetta votiva, in una «immagine di Santo».

immobile, per un ritratto (fissità riconosciuta “cadaverica”: il «mio cadavere imbalsamato nella corona appassita della cornice»).

Questo rispecchiamento nell'elemento liquido diviene più esplicito in due autori, Campana ed Ungaretti, che, come si è anche in precedenza messo in rilievo¹³, recuperano la simbologia legata all'acqua escludendone ogni impiego volto ad ottenere effetti stranianti o di esautoramento e radicale messa in discussione dell'io lirico. Se in Govoni ed in Palazzeschi – e lo vedremo ancora nei paragrafi seguenti – le immagini legate all'elemento archetipico sono funzionali ad una poetica che, accostandosi ora alla linea crepuscolare, ora a quella futurista, metta comunque in crisi il ruolo tradizionalmente assunto dalla figura del poeta, viceversa per Campana ed Ungaretti queste stesse immagini partecipano di un clima di «fiducia nel ritrovamento [...] del sublime»¹⁴, tendono alla riaffermazione, nonostante la crisi, oltre la crisi, del ruolo e della parola poetica.

Il rispecchiamento nell'acqua¹⁵, similmente a quanto visto per l'immersione, viene a configurarsi, nei *Canti Orfici* e nell'*Allegria*, come operazione di scandaglio alla ricerca della propria identità più integra e sacra, «delle più nascoste, (quindi) più vere ragioni dell'esistenza»¹⁶.

Vedersi riflessi nelle onde non indica più, quindi, la riduzione del soggetto ad una figura tra le tante che affollano il mondo e si perdono nel girotondo delle presenze variegiate che ne fanno uso come di un palcoscenico (Govoni), né indica l'incapacità e l'impossibilità del soggetto di “prendersi sul serio”, di “consistere” e riconoscersi (Palazzeschi), ma, al contrario, l'agnizione dell'io da parte dell'io stesso: per quanto possa trattarsi, come nel caso di Ungaretti, di un io «franto», e, nel caso di Campana, di un io sdoppiato, che vede la propria ombra, tragicamente derisoria – dal «fondo», dalle radici della realtà più vera delle cose e della vita – nei confronti della banalità della superficie.

Leggiamo Campana:

Non seppi mai come, costeggiando torpidi canali, rividi la mia ombra che mi derideva dal fondo . (*La Notte*, 6, p. 8)

¹³ Cfr. par. 1.2.

¹⁴ E. Sanguineti, *Palazzeschi tra Liberty e Crepuscolarismo*, cit., p. 103.

¹⁵ La sensazione suscitata dal gesto del rispecchiarsi, e la stessa facoltà di rispecchiare, sono, in due liriche rispettivamente di Corazzini e di Sbarbaro, avocate invece all'io lirico. Nella *Desolazione del povero poeta sentimentale* (nel *Piccolo libro inutile*), il poeta dichiara non già di guardarsi allo specchio, alla ricerca della propria presenza fisica o della conoscenza della propria interiorità, bensì di *essere* uno specchio «rassegnato»: «...io sono, ormai, / rassegnato come uno specchio, / come un povero specchio melanconico» (*Desolazione del povero poeta sentimentale*, III, p. 175, vv. 5-7). Sbarbaro riprende l'espressione in *Taci, anima mia. Son questi i tristi* (componimento che apre la seconda parte di *Pianissimo*): «Io son come uno specchio rassegnato / che riflette ogni cosa per la via. / In me stesso non guardo perché nulla / vi troverei...» (*Taci, anima mia...*, pp. 46-47, vv. 21-24).

¹⁶ M. Petrucciani, *La discesa nella memoria, il pilota innocente. Ungaretti e Virgilio*, in AA. VV., *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti*, (Urbino, 3-6 Ottobre 1979), a cura di C. Bo e M. Petrucciani, Urbino, Quattro Venti, 1981, tomo I, p. 606.

Sorella di quell'Ofelia che s'incontra in vari luoghi dei *Canti Orfici* – simbolo di una letale discesa nelle acque, della morte per annegamento cercata «nel fondo», materiale e metaforico, degli elementi e della realtà – l'ombra del poeta si fa latrice di un presagio della fine. Se l'immagine del fanciullo addormentato «steso sull'erba» (*La Verna, II, Ritorno – Presso Campigno*, p. 45) diviene figura della morte dell'io lirico, che la osserva «così immobile laggiù: come il mio cadavere» (*ivi*, p. 46), allo stesso modo anche l'ombra (riflesso ambigualmente derisorio verso l'individuo reale che lo origina), scorta sul fondo di «torpidi canali» che tanto ricordano i fiumi infernali su cui transitano le anime dei defunti, evoca la morte del soggetto.

Sulla scorta di Alberto Asor Rosa, che la richiama a proposito del fare poetico di Campana¹⁷, non possiamo non associare al frammento della *Notte* la celebre espressione rimbaudiana («Car je est un autre...»¹⁸) che riassume il senso dell'estraneità di sé a sé¹⁹. Lo sguardo del poeta, volto a scandagliare «sotto la superficie dei fenomeni [...] lo scheletro che essi contengono e celano»²⁰; volto a mettere a nudo l'essenza del reale – ed è operazione tentata principalmente di notte, quando «le cose [...] sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto»²¹ – riconosce, nell'acqua, l'immagine più vera di sé.

Lo specchio perturbato dei «torpidi canali» si offre come tramite per «la manifestazione, la fisicizzazione»²² di uno stato interiore dell'io; come soglia mediante la quale cogliamo, oggettivato, il lato in ombra della psiche del poeta; come filtro che porta alla luce il percorso compiuto dal soggetto che «si sdoppia, si disarticola, si ricompone e si frantuma»²³.

Se allora il doppio che si incontra ne *Lo specchio* di Palazzeschi è il polo inconciliabile di una scissione interna all'io, e indica al soggetto il ritorno di un'identità rimossa, che l'io cosciente tenta di nascondere e fugge, il doppio di Campana, invece, è l'apparizione della parte più vera e in ombra del soggetto, costituisce una rivelazione, e il poeta la riconosce come parte più autentica di sé²⁴.

Lo stesso termine, «ombra», adoperato da Campana per designare la propria immagine riflessa, torna in Ungaretti:

¹⁷ Cfr. A. Asor Rosa, «*Canti Orfici*» di Dino Campana, cit., pp. 379-381.

¹⁸ La stessa dichiarazione torna in due lettere, rispettivamente a Georges Izambard (del 13 maggio 1871), ed a Paul Demeny (del 15 maggio 1871): cfr. A. Rimbaud, *Opere*, a cura di D. Grange Fiori, con *Introduzione* di Y. Bonnefoy, Milano, Mondadori, 1975, pp. 450, 452.

¹⁹ Abbiamo già richiamato la formula di Rimbaud a proposito dei versi di Sbarbaro («Io non sono più io, io sono un altro») citati nel par. 1.1. Ma, laddove per Sbarbaro riconoscersi «altro» da sé implica un miglioramento della propria condizione, la possibilità di integrarsi nella natura, per Campana porta, nel caso del passo appena citato, alla scoperta non di una possibile integrità dell'io, bensì di una sua lacerazione. Sbarbaro si sente sì altro, ma ricompone nella natura un'estraneità che per Campana resta irrisolta, almeno nel contesto del brano considerato (la situazione è diversa, poniamo, in *Pampa*, dove il senso di estraneità viene risolto nella fusione estatica con le «profondità della terra»).

²⁰ A. Asor Rosa, «*Canti Orfici*» di Dino Campana, cit., p. 390.

²¹ E. Montale, *I limoni*, p. 11, vv. 22-24.

²² T. Ferri, *Dino Campana. L'infinito del sogno*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 29.

²³ *Ivi*, p. 24.

²⁴ Tant'è vero che, vedremo, la segue fino alla «porta incisa di colpi» di un bordello.

D'improvviso
è alto
sulle macerie
il limpido
stupore
dell'immensità

E l'uomo
curvato
sull'acqua
sorpresa
dal sole
si rinviene
un'ombra

Cullata e
piano
franta
(*Vanità*, p. 78)

La vicenda di ricerca, conquista e perdita della propria identità, cantata nei versi appena citati, viene così sintetizzata da De Robertis:

Un uomo si specchia in un'acqua corrente, in un'acqua chiara, come in uno specchio di certezza, e l'ombra sua un momento pare come cullata, quasi fosse vivente, poi si frange, inavvertitamente, a far sperdere forse anche il ricordo di quell'ombra prima intera²⁵.

Il poeta – Narciso moderno alla ricerca di se stesso non tanto perché innamorato di sé, ma al fine di avere una conferma sulla propria consistenza – si svela nell'atto di chinarsi sulla superficie riflettente di uno specchio d'acqua: si tratta, potremmo affermare, di un momento di intimità, sensualmente oltre che spiritualmente connotata, tra «l'uomo» (in una stesura precedente Ungaretti scriveva esplicitamente «io»²⁶) mosso da un insaziabile e disperato bisogno di autoriconoscimento, reso ancora più acuto dalle «macerie», che testimoniano la crisi bellica, e l'acqua, che si offre come tramite per questo autoriconoscimento.

Si legga, a questo proposito, quanto scrive Bachelard, quando rileva come sia possibile riscoprire, nel riflesso, una dimensione ben più profonda:

La vera e propria immagine naturale, quella che stupisce il bambino, quella che rapisce il *rêveur*, associa infatti riflesso e profondità. Nel cuore dell'acqua

²⁵ G. De Robertis, *Ungaretti. L'Allegria*, in Id., *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1958, p. 41.

²⁶ Nell'edizione del *Porto Sepolto* del '23 i vv. 7-ss. recitano: «Mi sono curvato / sull'acqua / sorpresa dal sole / e mi rinvengo / un'ombra / cullata / e / piano / franta» (Cfr. G. De Robertis (a cura di), *L'Allegria – Varianti*, in VU-TP, p. 651).

veramente rispecchiante, noi scopriamo un'intimità, un essere intimo, un essere profondo²⁷.

Il volto del soggetto, intravisto «nel cuore» dell'elemento specchiante, costituisce una rivelazione non inquietante perché non ostentata ma sussurrata, non imposta all'individuo che la teme, ma suggerita e lasciata intuire all'individuo che la cerca, ad opera di un'acqua ben diversamente accogliente rispetto al «sudicio stagno vecchio» di Palazzeschi. Si tratta, nel caso di *Vanità*, di un'acqua che duplica l'io, lo sdoppia, lo rende Altro, ma contemporaneamente lo culla, lo accoglie, e lo rende, insieme, oggetto passibile di conoscenza.

Laddove la duplicazione dell'io messa in scena da Palazzeschi e da Govoni portava alla presa di coscienza della fine della sua integrità, o alla sua rappresentazione come uno dei tanti oggetti raddoppiati dallo specchio, in Ungaretti, viceversa, la proiezione della propria interiorità sull'acqua, lo sdoppiamento dell'io, introducono il soggetto in una dimensione di trepida interrogazione esistenziale, consentendogli di riconoscersi, accettate le proprie, costitutive, fragilità:

...un'ombra
cullata e
piano
franta

Ma, proprio quando l'uomo riesce ad intravedere il suo "io" più intimo nell'immagine che le acque gli rimandano, il sole interviene a "sorprenderle": e in questo verbo è pienamente reso il senso della rottura, ad opera del pianeta solare, dell'intimità creatasi tra l'uomo e il «limpido stupore» delle onde. Di conseguenza, lo specchio d'acqua ha una sorta di trasalimento, e, in un lieve incresparsi della sua superficie, "frange", disperde l'ombra riflessa. Con l'irruzione inattesa del sole l'immagine dell'io lirico, esattamente come «L'azzurro scuro delle profondità» di *Ritorno* (p. 91, v. 3), «si è frant[a]» (*ibid.*), perdendosi insieme al senso rassicurante di coincidenza con l'elemento primordiale. Come giustamente rilevato da Ossola,

il narcisistico curvarsi dell'uomo sull'acqua, alla ricerca della propria immagine archetipa, è interrotto, «franto» appunto dal sole, che interviene come elemento perturbatore, come «sentimento del tempo» contro la mitica fissità del simbolo²⁸.

L'intimità si converte in perdita:

Trinano le cose un'estesa monotonia di assenze

²⁷ G. Bachelard, *La poesia dell'acqua*, in Id., *Causeries (1952-54)*, cit., p. 33.

²⁸ C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982, p. 239.

Ora è un pallido involucro

L'azzurro scuro delle profondità si è franto

Ora è un arido manto

(*Ritorno*, p. 91)

Non solo «l'ombra cullata» dell'uomo è marcata dai segni della caducità, ma le stesse acque su cui egli è chino vengono riconosciute presenza effimera, sottomessa ad una quasi umana mortalità: nei versi di *Ritorno*, in cui «compare forse per la prima volta la parola *assenza*»²⁹, viene ugualmente, forse per la prima volta, messa a fuoco la precarietà costitutiva su cui poggiano le epifanie dell'elemento liquido. Nell'assenza dello specchio in cui (ri)scoprirsi e (ri)conoscersi, l'io viene così a ritrovarsi estraneo a se stesso; e vedremo alla fine di questo capitolo come l'approdo indicato al soggetto privato dell'elemento vitale sia configurato da immagini di disperazione "pietrificata", e come l'esito della sua poesia venga a consistere in una poesia della perdita, «dell'assenza (della giovinezza o dell'amore o della vita)»³⁰: se *Ritorno* indica l'esaurimento, il prosciugamento dei simboli del *Porto Sepolto* e dell' *Allegria*, prepara, anche, al vicino *Sentimento del Tempo*, le cui liriche segnano il momento a partire dal quale, come suggerisce Ungaretti, «la mia ispirazione parte dal ricordo, cioè da momenti interamente scomparsi, consumati, assenti»³¹.

3.2 «E il mare solitario i miei pensieri culla» (Corazzini, Saba, Montale)

Oltre che vero e proprio specchio in cui l'io lirico vede il proprio riflesso, l'elemento liquido può costituire anche, più indirettamente, lo "specchio" della sua anima, delle sue emozioni. In molti versi di Saba e di Montale, e, in alcuni casi, anche in alcune liriche di Corazzini, acqua e anima risultano frequentemente associate, sia che si tratti di vere e proprie immagini di rispecchiamento, sia che le figure legate all'elemento vengano invece adoperate in senso metaforico.

È quest'ultimo il caso di Corazzini: cuore e mare appaiono, difatti, stretti nella stessa immagine, ne *L'amaro calice*:

O piccolo cuor mio, tu fosti immenso
come il cuore di Cristo, ora sei morto;

²⁹ G. Ungaretti, *Note – L'Allegria*, cit., p. 526.

³⁰ È la definizione che, della *Terra Promessa*, troviamo in G. Baroni, *Giuseppe Ungaretti. Introduzione e guida allo studio dell'opera ungarettiana – Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1980, p. 66.

³¹ G. Ungaretti, *Note – L'Allegria*, cit., p. 526.

t'accoglie non so più qual triste orto
odorato di mammole e d'incenso.

Uomini, io venni al mondo per amare
e tutti ho amato! Ho pianto tutti i pianti
vostri e ho cantato tutti i vostri canti!
Io fui lo specchio immenso come il mare.
(*Rime del cuore morto*, p. 124, vv. 1-8)

Ancora, nei versi di *Dai «Soliloqui di un pazzo»* (ne *Le aureole*), per indicare l'agonia della propria anima, il poeta la identifica con una pozza d'acqua morta³²; mentre, a distanza di alcuni versi, il sacrificio della stessa anima è paragonato a quello di una sorgente³³.

In Saba, invece, fa la sua comparsa un'immagine molto suggestiva di rispecchiamento dell'animo del poeta nel «mare solitario», presenza che, benevola nei confronti dell'io lirico, diviene esplicita proiezione della sua interiorità:

E il mare solitario i miei pensieri
culla con le sue lunghe onde grigiastre,
dove il tramonto scivolò con piastre
d'oro, rifulse in liquidi sentieri
(*Di ronda alla spiaggia*, p. 59, vv. 5-8).

Sin dalle prime liriche del *Canzoniere* (*Di ronda alla spiaggia* fa parte dei *Versi militari*, risalenti al 1908), l'acqua è dunque protagonista di un rapporto simbiotico con il poeta: culla i suoi stessi pensieri, direi “pensa” i suoi stessi pensieri. Nella *Prima fuga* (in *Preludio e Fughe*, del 1929), invece, il «cuore» del poeta viene paragonato al mare, in virtù di una comune facoltà di riflettere:

...È bello
il cielo a mezzo la mattina, è bello
il mar che lo riflette, e bello è anch'esso
il mio cuore: uno specchio a tutti i cuori
viventi.
(*Prima fuga*, p. 352, vv. 7-11)

Ancora uguale ad una distesa specchiante è dichiarato lo sguardo dell'io lirico, nei versi della *Sesta fuga*:

... tutto è puro quando viene
all'azzurra mia pupilla,

³² «Io non ho pace, l'anima è un pantano; / nell'anima stagnarono i ricordi», p. 152, vv. 13-14.

³³ «L'anima è morta ed io ne son sicuro. // Come una fonte semplice e tranquilla / donò la gioia alle riarre gole / degli umani e non seppa, ahimè! tenere / per la sua sete giovane una stilla!», p. 154, vv. 57-61.

come a un'acqua che tranquilla,
coi colori della sera,
specchia i monti, la riviera,
i viventi, ogni lor cosa
(*Sesta fuga*, p. 361, vv. 43-48).

Lo sguardo del poeta, ma qui Saba vuol indicare il proprio cuore, è paragonato all'elemento liquido, che, specchiando nella propria tranquillità la tranquillità dei «viventi», e «trasfigura[ndo] il dolore» (v. 95) di tutti in «una grazia piena e pronta» (v. 93), consente al poeta di dar voce a «questi immateriali dialoghi dell'anima con se stessa»³⁴.

L'elemento liquido diviene, così, anche segno della sensazione di pienezza, di realizzazione, che prova il soggetto. Il mare, che altre volte è simbolo della vastità del mondo da cui l'individuo deve proteggersi, può, in alcuni casi, essere sinonimo della sua stessa vita, del suo stesso status esistenziale: così *L'ora nostra* (in *Trieste e una donna*) è l'ora che vede la vita del poeta partecipare alla vita del mare:

È l'ora che lasciavi la campagna
per goderti la tua cara città,
dal golfo luminoso alla montagna
varia d'aspetti in sua bella unità;
l'ora che la mia vita in piena va
come un fiume al suo mare
(*L'ora nostra*, p. 93, vv. 10-15).

La plenitudine dell'elemento abbraccia, assume su di sé la finitezza della condizione umana; il mare accoglie nella propria vastità la piena del fiume in cui si riconosce il poeta. L'acqua è, in questi versi, la proiezione della soddisfazione dell'io giunto alla sua «vendemmianta età»: all'età del raccolto, dei frutti, del vino.

Se la maturità sfocia tranquillamente nel mare calmo, e si identifica con esso, la giovinezza, viceversa, scopre i propri connotati in acque in tempesta:

La giovinezza è un mare
tempestoso; mai pace
la tua barca vi trova
(*Le quattro stagioni*, p. 233, vv. 13-15).

Le bufere della giovinezza sono le bufere del mare; l'elemento liquido è proiezione di una fase della vita psicologica dell'individuo, che si scopre, contemporaneamente, flutto e barca: ed è situazione già cantata da Ungaretti, nell'*Allegria*:

³⁴ Così ebbe a definire le *Fughe* Sergio Solmi, in *Umberto Saba: «Preludio e Fughe»*, in Id., *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 73.

Con la mia fame da lupo
ammaino
il mio corpo di pecorella

Sono come
la misera barca
e come l'oceano libidinoso
(*Attrito*, p. 52).

Le passioni che divorano l'io, insieme carnefice («lupo») e vittima («pecorella»), sono spostate sull'oceano «libidinoso». Tuttavia, il nodo degli elementi in contrasto, in «attrito» fra loro, laddove in Ungaretti viene drammaticamente sottolineato dall'essenzialità formale della lirica, e dal riferimento a diversi temi che costellano la sua poesia³⁵, in Saba viene ammorbidito nella musicalità dei versi, e nel rimando allo sciogliersi della tensione, poco più avanti:

Un lago cristallino
è la maturità;
una sosta, una pace,

un dolore che tace,
e tranquillo si crea
la giornata operosa
(*Le quattro stagioni*, p. 234, vv. 25-30).

Dopo i turbamenti, l'anima torna tranquilla: e così l'acqua, che riflette nel suo cristallo la pace nata dal superamento del dolore, che del dolore non si dimentica. E, a sua volta,

il dolore, che si sa irrimediabile, dopo di aver tentato le sue inutili rivolte, tace: ha imparato a esprimersi in un silenzioso sorriso³⁶.

La maturità, indicata dalla trasparenza del lago, dà luogo ad una poesia che, come rileva Montale, è «sgorgo e respiro di una vita che, dianzi scissa e turbata, si scioglie a momenti in riso e limpidezza»³⁷.

Vedremo oltre come l'immagine del lago, che in Saba è associata all'animo del poeta, in Montale sia collegata ad un'idea negativa, sia che questo resti un mero dato paesaggistico (cfr. *Molti anni, e uno più duro sopra il lago*), sia che rifletta lo stato d'animo del soggetto (cfr. *L'agave sullo scoglio – Tramontana*, e *Dora Markus*). Al contrario, negli *Ossi di seppia* sono le distese d'acqua aperta a rendere le sensazioni di dolce malinconia, di mesta

³⁵ Di *Attrito*, infatti, Ossola scrive: «Testo tra i più densi di implicazioni, di possibilità di lettura, per il “congiungersi” [...] della simbolica del viaggio e degli emblemi del desiderio, della deriva e dell'eros, del naufragio e del possesso» (C. Ossola, *Introduzione ad Attrito*, in G. Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, cit., p. 199).

³⁶ G. Debenedetti, *Per Saba, ancora*, in Id., *Saggi critici – I Serie*, cit., p. 118.

³⁷ E. Montale, *Umberto Saba*, in Id., *Sulla poesia*, cit., p. 202.

felicità, che talora intervengono a consolare la vita del «fanciullo invecchiato»³⁸:

S'è rifatta la calma
nell'aria: tra gli scogli parlotta la maretta.
Sulla costa quietata, nei broli, qualche palma
a pena svetta.

Una carezza disfiore
la linea del mare e la scompiglia
un attimo, soffio live che s'infrange e ancora
il cammino ripiglia.

Lameggia nella chiaria
la vasta distesa, s'increspa, indi si spiana beata
e specchia nel suo cuore vasto codesta povera mia
vita turbata
(*L'agave sullo scoglio – Maestrato*, p. 73, vv. 1-12).

L'esistenza «monca»³⁹ del poeta, divisa tra il richiamo di una vita diversa e la coscienza della propria inadeguatezza (e questa condizione sarà perfettamente resa dal «delirio d'immobilità» di cui soffre *Arsenio*, p. 83, v. 23), l'esistenza disincantata di chi «veramente non vive»⁴⁰, di chi sente che «la vita [...] s'incarica di sfuggirgli»⁴¹, viene, nei versi di *Maestrato*, a rispecchiarsi, a placarsi, nella quiete della distesa «vasta» del mare. L'individuo, in genere condannato al non sentire, o a versare in «uno stato d'animo di estrema desolazione»⁴², si consegna alla vastità di un mare che vive e sente: come ha messo in luce D'Arco Silvio Avalle,

il mare, l'acqua, è lo specchio del poeta ed ivi si compiono per traslato tutte le operazioni vitali connesse con la sua «ricerca»⁴³.

Lo specchio oceanico riluce nel chiarore pomeridiano, è appena increspato dal soffio del vento, e nel suo «cuore vasto» viene accolta la «vita turbata» dell'io lirico, che viene dunque ammesso a partecipare della stessa condizione di quiete del mare: in questo modo, «due abissi, due cuori sono a confronto, quello del mare e quello dell'uomo»⁴⁴, ed il cuore placato del mare-padre si fa specchio del cuore del poeta, lo mette a parte della propria beatitudine.

³⁸ Id., *Potessi almeno costringere*, p. 60, v. 10.

³⁹ *Crisalide*, p. 88, v. 38.

⁴⁰ E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., p. 562.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Dirà così di sé Montale nell'introduzione alla traduzione in svedese di alcune sue poesie. L'introduzione si trova, ora, in E. Montale, *Sulla poesia*, cit., pp. 87-91, e le parole citate sono a p. 88.

⁴³ D'Arco Silvio Avalle, «*Gli orecchini*» di Montale, in Id., *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi, 1970, p. 79.

⁴⁴ R. Luperini, *Appunti su «Mediterraneo»: Montale tra Svevo e Lautreamont*, cit., p. 134.

Ad acqua calma, difatti, viene assomigliata dal poeta la rasserenante «effigie» di K., dedicatario di uno degli *Ossi*:

Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida
scorta per avventura tra le pietraie d'un greto,
esiguo specchio in cui guardi un'ellera i suoi corimbi;
e su tutto l'abbraccio d'un bianco cielo quieto
(*Ripenso il tuo sorriso*, p. 32, vv. 1-4).

L'io lirico, al pensiero del sorriso dell'amico, il «lontano» (v. 5) di cui pure non si conosce il destino (di «anima ingenua» o di girovago «che il male del mondo estenua», vv. 6-7), si sente invaso dalla sensazione consolante suscitata, insperatamente («per avventura»), dall'«esiguo specchio» d'acqua, che «suggerisce al poeta sentimenti più sereni, quasi di consolazione»⁴⁵. Il momento di dolcezza offerto dal ricordo al «cuore che ogni moto tiene a vile»⁴⁶, dunque, viene oggettivato, ancora una volta, nell'immagine dell'acqua. Il nesso tra l'elemento liquido ed i sentimenti dell'uomo si stringe nuovamente se leggiamo, nella stessa sezione degli *Ossi di seppia*, *Tentava la vostra mano la tastiera*:

Tentava la vostra mano la tastiera,
i vostri occhi leggevano sul foglio
gl'impossibili segni; e franto era
ogni accordo come una voce di cordoglio.

Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva
in vedervi inceppata inerme ignara
del linguaggio più vostro: ne bruiva
oltre i vetri socchiusi la marina chiara
(p. 44, vv. 1-8).

Pur non dichiarata esplicitamente (come invece accadeva nei versi di *Maestrale* e di *Ripenso il tuo sorriso...*) «specchio» dei sentimenti degli uomini, l'acqua ne costituisce comunque una cassa di risonanza, li riflette, li amplifica: «il paesaggio esterno è l'indicazione emblematica di un paesaggio interiore»⁴⁷. L'incertezza della donna, il senso di spaesamento legato al rivelarsi estranei dei «segni» una volta familiari («il linguaggio più vostro»), diventano esperienza condivisa da tutta la natura; l'ignoranza, la debolezza, l'inadeguatezza della figura femminile («inceppata inerme ignara») non la relegano in uno stato di disarmonia permanente, bensì si mutano in occasione di «tenerezza», di intimità del particolare con l'universale. La «marina

⁴⁵ D'Arco Silvio Avalle, «*Gli orecchini*» di Montale, cit., p. 80.

⁴⁶ *Mia vita, a te non chiedo lineamenti*, p. 33, v. 5.

⁴⁷ Così scrive, a proposito dell'*Elegia di Pico Farnese*, Giacomo Debenedetti (*Montale*, in Id., *Poesia italiana del Novecento – quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974, p. 42).

chiara», dunque, «rappresenta il flusso di ogni sentimento»⁴⁸, e, partecipe dell'intenerimento che verso la pianista nutre il poeta, lamenta («ne bruiva») la momentanea amnesia che impedisce alla donna di accedere, con la musica, a quel linguaggio altro e più vero che mette in contatto l'individuo con l'infinito. E in questa «corrispondenza d'amorosi sensi» tra l'io e il mare, è nell'assunzione del disagio dell'uno da parte dell'altro, è nella dolcezza con cui l'elemento liquido si avvicina partecipe alle fragilità dell'individuo, che questi può trovare conforto, sollievo, persino un'ombra di (mesta) felicità.

3.3 «Acquerugiola lenta e triste» (Govoni, Moretti, Corazzini)

Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole più nuove
che parlano goccioline e foglie
lontane.
Ascolta. Piove
da le nuvole sparse.
Piove su le tamerici
salmastre ed arse,
piove su i pini
scagliosi ed irti,
piove su i mirti
divini,
su le ginestre fulgenti
di fiori accolti,
su i ginepri folti
di coccole aulenti...

Si tratta, com'è noto, dei versi che aprono la dannunziana *Pioggia nel pineto*⁴⁹, lirica appartenente ad *Alcyone*, che vede la luce nel 1903. Il linguaggio parlato dalle gocce d'acqua è fatto di voci «nuove», più che umane; è chiave d'accesso, per l'individuo che ne sappia cogliere il messaggio, alla sfera della trascendenza, di una natura permeata di afflato divino. E le parole umane, di contro, cercano di uniformarsi a quelle, inaudite, dell'elemento liquido, dando vita ad un discorso retoricamente e stilisticamente "alto".

Stesso anno, un'altra pioggia:

Su la mia finestra, la pioggia

⁴⁸ S. Ramat, *Montale*, cit., p. 58.

⁴⁹ G. D'Annunzio, *La pioggia nel pineto*, in Id., *Alcyone*, a cura di F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1994, p. 252, vv. 1-19.

innaffia il bergamotto;
ne la logora gronda roggia
pigola un rondinotto.

Le tendine di tela rancia
sono tutte rialzate;
a le fresche gocce la guancia
offrono le vetrate
(Govoni, *Su la mia finestra, la pioggia*⁵⁰, p. 28, vv. 1-8).

È uno scenario dimesso e provinciale, nei versi di Govoni, a fare da sfondo al cadere della pioggia. L'evento straordinario, chiuso com'è in un orizzonte "campagnolo", diventa oggetto di una rilettura in chiave minore, in cui non si vergognano di fare la loro comparsa il bergamotto (che si accampa trionfante al posto delle varie «piante / dai nomi poco usati»⁵¹), un rondinotto, le tendine di tela⁵², con cui

Armonia in grigio et in silenzio, [...] per primo, in data estremamente alta, 1903, tenta il rovesciamento delle poetiche dell'Arte con la maiuscola, e del sublime, inventandosi e costruendosi quel *sublime d'en bas*, contrapposto al *sublime d'en haut* dannunziano, che avrebbe preso il nome di crepuscolare⁵³.

Se procediamo nella lettura dei versi di Govoni, possiamo notare come il dato esteriore – la banalità di una pioggerella di campagna – si trasferisca, senza forzature, in modo molto naturale, sul piano dell'interiorità:

O acquerugiola lenta e blanda
che abbeveri gli insetti,
e de la tua molle ghirlanda
cingi i poveri tetti!

O acquerugiola lenta e triste
che ingemmi i ragnateli,
e con le mani ornatiste
stilizzi i secchi steli!

Si schiude un'imposta su l'orto
col rosmarino aulente;
una campana suona a morto
malinconicamente
(*Su la mia finestra, la pioggia*, p. 29, vv. 9-20).

⁵⁰ In C. Govoni, *Armonia in grigio et in silenzio – Poema*, con *Postfazione* di L. Barile, Milano, Scheiwiller, 1989. La raccolta sarà citata in seguito con la sigla AGS.

⁵¹ E. Montale, *I limoni*, negli *Ossi di seppia*, p. 11, vv. 2-3.

⁵² In un'altra poesia di AGS, *Acquarello cattolico* (pp. 139-140), «la pioggerella scende / simile a una filaccica di vetro» (vv. 23-24) nel cortile, e «de le malve e un infermiccio / mughetto bevono l'acqua piovana / ne le loro cassette di terriccio» (vv. 18-20).

⁵³ L. Barile, *Postfazione*, in C. Govoni, *Armonia in grigio et in silenzio – Poema*, cit., p. 211.

La pioggia, dunque, è diventata riferimento esterno, “correlativo oggettivo”, della tristezza del poeta: è «acquerugiola» che non fonda miti di immedesimazione panica con l’elemento, bensì svolge l’umile mansione di dissetare gli insetti, di inghirlandare «poveri tetti» (e si noti il contrasto tra ciò che evoca il richiamo alla «ghirlanda» e la povertà dell’oggetto cui la stessa ghirlanda è destinata). Nel perimetro che circoscrive la manifestazione del grigiore quotidiano, l’unica traccia di aulico subisce un trattamento ironico, straniante: di «aulente», qui, c’è solo il rosmarino (in luogo delle «coccole aulenti» dei «ginepri folti» della *Pioggia nel pineto*⁵⁴); e l’aggettivo stesso viene fatto rimare, con un effetto di contrasto stridente, con «malinconicamente», parola-verso che orienta la lettura dell’intera lirica govoniana. La pioggia, dunque, significa l’accidia dell’io crepuscolare:

O pallida giornata malinconica,
triste come il lamento d’un’armonica
che in fondo ad una solitaria via
suoni una scalza bimba cieca;

...

Cade una pioggia lenta lenta
sopra gli orti e sui tetti arrugginiti;

...

E la mestizia delle cose aumenta

(*O pallida giornata malinconica*, AGS pp. 30-31, vv. 1-4, 12-13, 18).

Come in Govoni, il *topos* della pioggerella lenta e malinconica ricorre anche nel Moretti delle *Poesie scritte col lapis* (1910):

Chinar la testa che vale
e che val nova fermezza?
Io sento in me la stanchezza
del giorno domenicale;

del giorno un po’ lacrimoso
che dà i pensieri più tetri
e fa cercare oltre i vetri
ignote vie di riposo

...

E intanto intanto lì fuori
continua a piangere il cielo,
continua a stendere un velo

⁵⁴ Più avanti ancora, nel processo di recupero negativo della lirica dannunziana, si spingerà, diversi anni più tardi, Montale, che in *Satura* evoca lo stillicidio di una pioggia grigia che svela il fondo corrosivo e senza senso dell’intera realtà e dell’illusione poetica (da notare la disincantata autocitazione, nel riferimento agli «ossi di seppia»), della quotidianità irrimediabilmente banale e delle inutili e ridicole pretese dell’«uomo indiato». «Piove. È uno stillicidio / senza tonfi / di motorette o strilli / di bambini. / ... / Piove / non sulla favola bella / di lontane stagioni, / ma sulla cartella / esattoriale, / piove sugli ossi di seppia / e sulla greppia nazionale. / ... / Piove / in assenza di Ermione / se Dio vuole, / piove perché l’assenza / è universale...» (*Piove*, pp. 345-346, vv. 1-4, 19-25, 33-37).

grigio sugli ultimi fiori
(*Pioggerella*, p. 53, vv. 1-8, 21-24).

La pioggia, quindi, viene a coincidere con lo stesso pianto dell'io; l'acqua che viene giù dal cielo che «continua a piangere» ha assunto su di sé lo stato d'animo di chi la contempla, e a sua volta, in un gioco di specchi, la tristezza del soggetto trova una cassa di risonanza, viene amplificata nel vedersi riflessa nella tristezza dell'elemento. Ma non è solo la pioggia ad incutere un senso di «tristezza profonda» (*Pioggerella*, v. 40): ne *La domenica di Bruggia* l'acqua che scorre lentamente riflette e ripete la malinconia dell'io lirico, la monotonia in cui si vede prigioniero l'animo del poeta:

Lenta lenta lenta va
nei canali l'acqua verde
e co' suoi cigni si perde
nella grigia immensità,

nell'eterno mezzo lutto
mentre il giunco tristemente
s'è chinato a bere il flutto
della placida corrente
(*La domenica di Bruggia*, pp. 60-61, vv. 49-56).

Accentuato dalla ripetizione del predicativo «lenta», la lirica rende il senso di un'eternità fatta di un perenne «mezzo lutto», di un'immensità «grigia»: non divampano tragedie, non lampeggiano attimi di felicità; la mediocrità, la banalità di un'esistenza piatta sono perfettamente evocate dallo scorrere sempre uguale dell'elemento liquido. Eppure, se la tristezza chiamata in causa da Govoni e Moretti sembra essere la stessa, le sensazioni che essi comunicano al lettore sono lievemente diverse. In *Armonia in grigio et in silenzio*, difatti, la «mestizia de le cose», che insieme risponde e richiama la mestizia dell'«acquerugiola» triste, viene quasi sommersa dal susseguirsi di immagini, di piccoli quadri di vita: la «pioggia lenta lenta» della govoniana *O pallida giornata malinconica* dà vita ad

una città
immateriale
in cui il suono rituale
de le campane persistesse come
un granello d'incenso senza nome
(boccio che mai non si dischiuderà)
in un vecchio incensiere che si caria
(p. 31, vv. 19-25);

mentre la pioggia che «stende la sua veletta / su l'orto come una bigia cornetta» (*La pioggia stende la sua veletta*, p. 32, vv. 1-2) diviene il pretesto per accarezzare con lo sguardo tutto ciò che essa bagna: «la chiesina», un

passero che «pigola i suoi motivi inumiditi» (v. 8), le colombe tubanti nella loro «casetta cilestrina» (v. 11), l'onnipresente micio che fa le fusa, fino ai fiori «ne le pentole d'argilla» (v. 16); e persino l' «autunnale accappatoio» (*Acquatinta autunnale*, p. 55, v. 5) steso da una pioggia d'ottobre sulle «fioriture rance» è il punto d'avvio per un caleidoscopico susseguirsi di immagini che fanno quasi dimenticare la premessa iniziale di tristezza:

... inutilmente vegliano le lance
del cancello con le cifre in scorsoio.

Fermandovisi all'alba dirimpetto,
si sente zoppicare un vecchio canto
accompagnato con un qualche tasto:

pei tegoli si scorge sopra un tetto
dai tegoli colore d'amaranto
un fantoccio di stoppa tutto guasto
(*Acquatinta autunnale*, AGS p. 55, vv. 7-14).

È stato notato che

della realtà la parola di Govoni restituisce insieme qualcosa di meno (per la sottrazione del movimento, l'inazione, l'apatia, la fissità ipnotica di un repertorio di immagini potenzialmente infinito) e qualcosa di più (per il bisogno ossessivo di accumulare parole e oggetti, applicando alla gioia di esprimersi una tecnica dell'enumerazione in cui convivono trasandatezza formale e accensione verbale, sguardo allucinato e dilatazione del domestico in chiave onirica)⁵⁵.

Il grigiore govoniano, così, è una nota di fondo seminascosta dai colori, seppur appartenenti ad una tavolozza umile, dimessa, che si avvicinano di verso in verso; laddove la «grigia immensità» de *La domenica di Bruggia*⁵⁶ di Moretti, programmaticamente già evocata dal «lapis» con cui si immaginano scritte le poesie della silloge del 1910, resta l'unico sapore che connota l'acqua «lenta lenta lenta», e che ritroviamo anche nelle *Poesie di tutti i giorni* (1911):

Anima, guarda il tuo giardino verde
...
E ascolta gli zampilli. Esili e fiochi
a tratti cullan le tristezze ignote,
poi li reclina il vento o li percuote
traendone qua e là singhiozzi rochi...
(*Sogno d'aprile*, p. 155, vv. 17-20).

⁵⁵ N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, cit., pp. 42-43.

⁵⁶ Bruges, i suoi canali ed i suoi cigni, erano già comparsi in AGS di Govoni: «Io penso ai numerosi beghinaggi / di Bruggia tra le nebbie autunnali, / sola con i suoi placidi canali / pieni di grappoli di cigni saggi» (*Io penso ai numerosi beghinaggi*, p. 104, vv. 1-4).

La malinconia è prigione da cui il poeta non sa evadere, è schiavitù in cui, pure, l'io si crogiola, è accidia che va dall'individuo alle cose, dalle cose all'individuo, e che viene raccontata dalla voce, come delle gocce di pioggia, così dell'acqua di una fontana.

Già in Corazzini, pochi anni prima, le fontane avevano narrato storie di malinconia. Si leggano, ne *L'amaro calice* (1905), i versi che cantano di *Toblack*, e ne fanno «un luogo astratto, anticamera luminosa della morte, con le sue vie, le sue fontane, le sue continue processioni funerarie»⁵⁷

I.
... E giovinezze erranti per le vie
piene di un grande sole malinconico,
portoni semichiusi, davanzali
deserti, qualche piccola fontana
che piange un pianto eternamente uguale
al passare di ogni funerale
(*Toblack*, I, p. 132, vv. 1-6).

«Nella luce irreale»⁵⁸ di un sole «malinconico», di «un povero sole che ha freddo»⁵⁹ (lo stesso sole «freddoloso» che i Futuristi di lì a poco si proporranno di riscaldare tra le loro braccia⁶⁰, e che ben più tardi passerà in un «Mottetto» montaliano⁶¹) si consuma la tristezza della vita quotidiana, il grigiore di un'esistenza fatta di «defunte primavere» (*Toblack*, II, v. 5), di «primavere che non fioriscono»⁶².

Il pianto della fontana – come, altrove, il pianto del mare⁶³ – è la chiara proiezione di quello del poeta, «piccolo fanciullo che piange» (*Desolazione del povero poeta sentimentale*, I, p. 175, v. 3) eternamente la sua pena, e nelle lacrime assapora una sorta di rassegnata consolazione. Ancora fontane che incarnano lo stato d'animo dell'io lirico nel *Libro per la sera della domenica* (1906): ne *L'ultimo sogno* la voce uniforme delle acque scandisce la

⁵⁷ S. Solmi, *Sergio Corazzini e le origini della poesia contemporanea*, in Id., *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 267.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Così Corazzini scrive in *Sonata in bianco minore*, I, nel *Piccolo libro inutile* (p. 183, v. 3).

⁶⁰ «Sì, noi sapremo riscaldarti tra le nostre braccia fumanti, o misero Sole, decrepito e freddoloso, che tremi sulla cima del Gorisankar!» (F.T. Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna!*, in L. De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 26).

⁶¹ «Mezzodi: allunga nel riquadro il nespolo / l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole / freddoloso; e l'altre ombre che scantonano / nel vicolo non sanno che sei qui» (E. Montale, *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, nelle *Occasioni*, p. 150, vv. 5-8).

⁶² E. Montale, *Carnevale di Gerti*, nelle *Occasioni*, p. 126, v. 67. Un'immagine simile, in Montale, torna nella «primavera inerte, senza memoria» di *Dora Markus*, I, p. 130, v. 10. Per quanto riguarda le liriche corazziniane, si leggano invece i versi di *Invito* (in *Dolcezza*): «anima... /.../ non più rifioriranno i tuoi giardini / in questa vana primavera oscura» (p. 123, vv. 5-8), e quelli, già citati, di *Il fanciullo* (nelle *Aureole*): «Alle tue fonti più non devi bere, / hai seppellito le tue primavere...» (p. 156, vv. 38-39).

⁶³ Nel sonetto *A la sorella* (*Le aureole*, 1905) è addirittura il mare a piangere il pianto dell'uomo: «...lascia che io senta il tuo cuore tremare // nel mio cuore come una stella in una stella / per un cielo più novo e più lontano / sopra il pianto degli uomini e del mare» (p. 162, vv. 11-14).

solitudine del poeta, e diviene compagna inquietante nella sua fissa malinconia:

Io sono giunto alla città
nel mezzo del bosco.
Batto alla porta, nessuno domanda,
batto a tutte le porte
della città muta; non odo
che fontane cantare
canzoni senza ritornelli
a la Monotonia

...
Le fontane cantano sempre
nella città muta dei sogni.

Io m'allontano
e la mia veste bianca
se la dividono i rovi,
e la mia ghirlanda s'è mutata
in una corona di spine,
le mie piccole mani sanguinano
senza fine
e l'anima è triste come
li occhi
di un agnello che sia per morire.

E le fontane cantano
dietro le bianche porte.
(*L'ultimo sogno*, pp. 210-211, vv. 1-8, 19-32).

La confusione tra sogno e realtà e la presenza della fontana torneranno, poi, ne *La morte di Tantalò*; ma forse è nei versi de *L'ultimo sogno*, più che altrove, che lo zampillo delle fontane diviene voce che segna «i tempi dello smarrimento e del sogno perduto»⁶⁴. Tuttavia, le fontane che qui commentano quasi impassibili la morte del poeta («triste come / li occhi / di un agnello che sia per morire»), in una delle *Poesie sparse*, *La villa antica*, la assumono su di sé, come già avveniva in *Toblack*:

Dopo tanti anni, ieri. Il viale breve
dietro il vecchio cancello si distende
come un tempo; però sotto la neve
non vi sono più fiori, e più non pende

alcun frutto dai rami; stanca e lieve
ne la triste fontana⁶⁵ l'acqua scende...

⁶⁴ S. Jacomuzzi, *Sergio Corazzini*, cit., p. 95.

⁶⁵ Addirittura «malata», più che triste, la fontana di Palazzeschi: «Ciof, clop, cloch, / cloffete, / cloppete, / clocchete, / chchch... / È giù nel / cortile / la povera / fontana / malata, / che spasimo / sentirla / tossire! /

(*La villa antica*, p. 235, vv. 1-6).

A dire la malinconia e la stanchezza di un tempo sempre uguale, interviene ancora una volta l'acqua, «vero e proprio elemento psichico»⁶⁶, segno di un passato che l'io poetante torna a visitare «dopo tanti anni», simbolo di tutte le cose che restano ad attendere, ad invecchiare, ad intristire. Ma, se in Corazzini interviene sempre, a rendere meno incerte le percezioni, una sovrapposizione di piani tra realtà e sogno, tra presente e passato, un fitto simbolismo che orna anche le lacrime, in Moretti l'unico orizzonte è quello del reale, le cose non rimandano mai a sensi nascosti, e tutto significa solo ciò che dice, senza evocare altro.

Così, anche quando Moretti si rivolge, ancora nelle *Poesie di tutti i giorni*, *Alla Musa* (quella Musa portata a spasso in un *Giardino pubblico* e congedata al termine della passeggiata⁶⁷), gli eventi non si sollevano dal piano di una quotidianità connotata dalla sonnolenza del soggetto, ancora una volta oggettivata dall'acqua:

Sai come a Bruges sentii battermi il cuore
quando sostammo taciti nel vento,
presso le rive di quel sonnolento
Lago d'Amore?
(*Alla Musa*, p. 164, vv. 21-24).

La lirica sentimentale viene irrisa nella banalità della rima cuore : amore; e l'accelerazione del battito cardiaco, dovuta al soffio del vento (simbolo di ciò che può irrompere a sconvolgere la monotonia di una vita sempre uguale a se stessa) è spenta nel rimando fonico che lega «vento» a «sonnolento». Nel sonno delle acque (segno della stasi dell'io) viene riassorbita ogni possibilità di provare emozioni che increschino la superficie, come del lago⁶⁸, così

Tossisce, / tossisce, / un poco / si tace, / di nuovo / tossisce» (*La fontana malata*, nei *Poemi*, p. 162, vv. 1-19).

⁶⁶ G. Bachelard, *La poesia dell'acqua*, cit., p. 39.

⁶⁷ Cfr. par. 2.2.

⁶⁸ Diviene esplicita l'assunzione dell'immagine del lago come simbolo dell'anima in Rebora (cfr. par. 2.1), con la differenza che la sensazione evocata è di calma, «placidità»: «Come al respiro pieno del lago / L'anima è uguale! / E nido si fa tutto / Nel tepor sano del placido flutto, / Quasi bimbo che a mamma dorma in seno» (*Come al respiro pieno del lago*, p. 64, vv. 1-5). Per contrasto, si consideri Sbarbaro, che per descrivere una delle ore vacue e sterili di cui sono tessute le sue giornate, ricorre ancora una volta alle acque di un lago: «Assomigli ad un lago tutto uguale / sotto un cielo di latta tutto uguale. / Assonnato mi muovo sulla riva /.../ Diventa il mio dolore quel d'un altro / e le vita non è lieta né triste» (*Ora che non mi dici niente*, p. 30, vv. 4-6, 11-12). E, in Montale, le figurazioni di lago rimandano, sempre, ad un'idea di chiusura, di asfissia, di acqua stagnante, indifferente quando non apertamente ostile, comunque mai operatrice di rigenerazione. Andiamo, così, dai metaforici «circoli d'ansia / che scorrevano il lago del cuore» di *L'agave sullo scoglio* – *Tramontana* (negli *Ossi di seppia*, p. 72, vv. 1-2), all'apatia evocata in *Dora Markus, I* (ne *Le Occasioni*): «Non so come stremata tu resisti / in questo lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore» (p. 130, vv. 22-24), fino alla sensazione di ostilità provata accanto al «lago / straniero» di uno dei *Mottetti* (*Molti anni, e uno più duro sopra il lago*, p. 140, vv. 1-2). Il lago dunque, in Montale, ha sempre un significato negativo; che sia considerato come elemento reale del paesaggio, o che sia colto in accezione metaforica, è sempre immagine di chiusura, indifferenza, estraneità alla quale bisogna opporre, come Dora Markus, resistenza.

dell'anima dell'io lirico⁶⁹. E la tristezza dell'acqua⁷⁰, in toni vagamente baudelairiani⁷¹, indica il grigiore di una vita che ci si ostina a dire «bella, bella!»:

Piove. È mercoledì. Sono a Cesena,
ospite della mia sorella sposa,
sposa da sei, da sette mesi appena.

Batte la pioggia il grigio borgo, lava
la faccia delle case senza posa,
schiuma a pié delle gronde come bava.

Tu mi sorridi. Io sono triste. E forse
triste è per te la pioggia cittadina...
(*A Cesena*, p. 288, vv. 1-8).

La pioggia, sinonimo della «assoluta e molto sottolineata comunità e banalità di vita»⁷², è presenza costante in tutto il componimento, che assume un andamento pausato, lento e cantilenante a causa di ripetizioni (il v. 37 ripete interamente l'incipit «Piove. È mercoledì. Sono a Cesena») e continui incisi riferiti alle condizioni meteorologiche («(oh come piove!)», v. 22; «mentre piove o spiove», v. 42; «piove», v. 50).

Se in Reborà, come vedremo oltre, la pioggia farà la sua comparsa in nome di una furia catartica, insieme simbolo di castigo e redenzione, in Moretti «lava» senza purificare, è «triste» come il «grigio borgo», viene declassata a «bava» che «schiuma a pié delle gronde»: e «non c'è [...] rinvio allusivo, simbolico, in quel registrare istanti di spoglie percezioni»⁷³.

La pioggia morettiana assume su di sé la tristezza del poeta, la comunica alla donna, cui egli non osa rivelare il proprio stato interiore («Io sono triste. E forse / triste è per te la pioggia cittadina»), e sigla il mancato rinnovamento di una vita apparentemente diversa (quella da «sposa» della «sorellina» del poeta), ma sigillata invece dalla stessa «ombra grigiastra» (v. 51) di sempre.

⁶⁹ Parlando di Rodenbach e della «*école de Bruges*» creata dalla sua poesia», Livi sottolinea che «l'immobilità» riscontrabile in diverse immagini di specchi d'acqua «non è comunque superficialità: è forse una difesa» (F. Livi, *Il teatro della morte. Corazzini e il simbolismo francese*, in AA. VV., «Io non sono un poeta». Sergio Corazzini (1886-1907), cit., p. 175).

⁷⁰ Uno specchio d'acqua «triste» era già comparso in *Lantern*, la raccolta palazzeschiana del 1907: «MANCA, contessa. // La casa vorrei ne lo stagno del pianto, / le mura di lagrime, il tetto di dolo, / udire sol l'eco d'un lungo lamento» (*Rosario*, p. 52, vv. 29-32). Si tratta, tuttavia, di una lunga serie di personaggi-fantoccio, ad ognuno dei quali è affidato un pezzo di quella sorta di filastrocca che è *Rosario*, retta, più che sul significato, sul suono, sul ritmo e sulla concatenazione delle immagini evocate, rasentanti il non-senso.

⁷¹ Cfr. Ch. Baudelaire, *Spleen – I*: «L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière / avec la triste voix d'un fantôme frileux (corre nella grondaia l'anima d'un poeta, / vecchio, triste fantasma freddoloso)», in Ch. Baudelaire, *I fiori del male e altre poesie*, trad. it. di G. Raboni, con testo a fronte, Torino, Einaudi, 1987, pp. 116-117, vv. 7-8.

⁷² G. Barberi Squarotti, *Il «grado zero» di Moretti*, in AA. VV., *Marino Moretti – Atti del Convegno di Studio* (Cesenatico 1975), cit., p. 262.

⁷³ N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 45.

Come nella corazziniana *Scena comica finale*, la pioggia che «dai tegoli goccia / [...] sul balcone» (nel *Libro per la sera della domenica*, p. 213, vv. 5-6), fa da testimone allo spegnersi senza proteste del Desiderio, che canta ad una Disperazione assente riparandosi «nell'ombra della porta / d'un postribolo»⁷⁴ (p. 213, vv. 2-3).

Corazzini narra l'aspettativa delusa, l'invocazione alla Poesia, alla Disperazione, cui esse non rispondono, e la monotonia a cui, di conseguenza, è condannato l'io lirico, che non può più essere poeta. Con Moretti siamo già oltre: manca completamente una qualunque attesa, ed il rimpianto è già legato all'io da lunga consuetudine, quasi da una sorta di affetto malinconico. E la pioggia, nell'uno e nell'altro caso, incarna col suo gocciare immutato lo stato d'animo dell'individuo. Anche nella sua raccolta del '16, *Il giardino dei frutti*, Moretti torna ad assegnare alla «pioggerella che continua / da stamattina» (*I coriandoli e la cenere*, p. 325, vv. 19-20) il suo stesso umore, l'apatia nonostante un coriandolo che «s'insinua / in me cercando il cuore» (vv. 13-14):

Io no, non mi diverto,
sentendomi ormai spoglio, oggi, e deserto.
...
appena guardo, appena alzo la testa
(*I coriandoli e la cenere*, p. 325, vv. 21-22, 27).

È lo stato, immutabile, dell'individuo che ha bevuto alla «fontana / pubblica del disincanto» (*L'ultimo giorno*, p. 324, vv. 41-42). E la ripetizione dello stesso *topos* della pioggerella svogliata «è anche il modo di manifestare subito, con evidenza, che il discorso poetico non inventa, non tenta il nuovo, l'inatteso, l'imprevisto»⁷⁵. Se, per gioco, il poeta tenta la sorte, sfida il destino, ed interroga il futuro, sarà ancora l'acqua a dirgli di tristezze e dolori a venire:

I
Chiudo gli occhi. Mi par che sia la sera
dell'ultimo dell'anno. Si fa il gioco
ch'è come un rito. Nella cappa nera
scoppietta e ciancia linguacciuto il fuoco.
Le quattro sedie ai quattro angoli stanno.
...
Qualcun dietro le sedie ha già nascosto
un anello, una chiave, un bicchier d'acqua;
anche un pugnel di cenere. Ogni posto

⁷⁴ Corazzini colloca sulla soglia di un postribolo il poeta che sta per congedarsi dal suo ruolo per mancanza di ispirazione (il Desiderio, l'ultimo, è barcollante, e la Disperazione, simbolo di una poesia che si prende molto sul serio, non si affaccerà). Già Baudelaire, in *Perdita d'aureola*, aveva collocato in un bordello il poeta che aveva perso il segno distintivo del suo status.

⁷⁵ G. Bàrberi Squarotti, *Il «grado zero» di Moretti*, cit., p. 264.

dirà qualcosa a chi si siederà.

...

VII

Piangerà davvero chi si ritrova vicino all'acqua?

Ma quella stretta non saprà il mio cuore.

Amici, io siederò là sulla sedia

che cela il bicchier d'acqua e il mio dolore,

il mio dolore e la mia dolce inedia

(*I quattro cantoni*, I, p. 330, vv. 1-5, 9-12; *VII*, p. 332, vv. 1-4).

Ma spostiamoci, da questa realtà fatta di oggetti banali – volutamente chiamati a simboleggiare sentimenti cui prima davano voce cose ben più nobili – alle epifanie equoree dal tono più elevato, che possiamo incontrare nei *Canti Orfici* di Campana: ne *La Verna*, diario dell'esperienza di ascesi e purificazione dell'io nel tuffo nella natura e nella fatica del pellegrinaggio, a quello stesso «torrente gonfio» che è stato indicato come segno di «miseria»⁷⁶ e distruzione, vengono attribuiti sentimenti e stati d'animo che dovrebbero appartenere, invece, a chi dice "io":

...come mistico il paesaggio, come bella la povertà delle sue casupole! Come incantate erano sorte per me le stelle nel cielo dallo sfondo lontano dei dolci avvallamenti dove sfumava la valle barbarica, donde veniva il torrente inquieto e cupo di profondità! (*La Verna*, I, *Castagno*, 17 Settembre, pp. 35-36).

Dilatando su scala cosmica il proprio sentire, la propria tristezza, il poeta la trasferisce sulle acque del torrente: assistiamo ad una completa assimilazione della natura da parte dell'uomo, che la eleva al grado di cosa vivente, e su di essa riversa ciò che si agita nel proprio cuore.

Così, in *Viaggio a Montevideo*, di cui parleremo più diffusamente nel sesto capitolo, l'inquietudine, l'agitazione insieme euforica e spaurita derivante dall'incontro con l'ignoto, passano a connotare il mare, ed il mare, più che un semplice tramite del viaggio, sembra qui diventarne protagonista, ed aprirsi, insieme all'io lirico, all'incognita degli spazi immensi e sconosciuti:

Dopo molte grida e molte ombre di un paese ignoto,

Dopo molto cigolio di catene e molto acceso fervore

Noi lasciammo la città equatoriale

Verso l'inquieto mare notturno.

Andavamo andavamo per giorni e per giorni...

(*Viaggio a Montevideo*, pp. 50-51, vv. 28-32).

⁷⁶ *La Verna*, I, *Castagno*, 17 Settembre, p. 35.

3.4 «Come alla campagna il getto / delle polle». Piccola digressione sul pianto (Moretti, Sbarbaro, Saba)

Se il pianto dell'acqua indica la tristezza dell'io, accade anche, paradossalmente, che, quando sia il soggetto a piangere, le lacrime non costituiscano un segno di dolore, bensì arrechino sollievo. Anche Moretti, che dell'acqua ha colto tante volte il volto malinconico, al pianto riconosce una funzione consolatoria, già a partire dalla sua prima raccolta, *Fraternità* (1905):

No, non sta bene – è vero, mamma? – quando
c'è una persone che ci vede, allora,
piangere non bisogna, ma in quest'ora
di pace è un pianto blando.

E dolce e piano e mi par ch'esso faccia
sì bene come alla campagna il getto
delle polle, sì bene come il tetto
natio, le aperte braccia
(*Sia il pianto segreto*, p. 515, vv. 1-8).

Si potrebbe rilevare, dunque, che la situazione di grigiore, la malinconia, sensazioni dominanti nelle liriche dei poeti crepuscolari appena richiamate, sono molto spesso caratterizzate, per assurdo, dall'assenza del pianto: l'io proietta sull'acqua (pioggia, mare, stagni, zampilli di fontane) la propria tristezza non sciolta, non risolta. Quando invece il soggetto è protagonista di un pianto, il dolore si scioglie in dolcezza, le lacrime divengono acqua che ristora una sete a lungo nascosta e negata, diventano dolci come «il getto delle polle» per una terra assetata.

Il pianto che Moretti definisce «salutare», «blando», costituisce, in Sbarbaro, un vero e proprio motivo conduttore, sia *in praesentia* che *in absentia*⁷⁷.

Una lirica delle *Rimanenze*, ad esempio, è tutta dedicata allo sguardo del poeta, ai suoi occhi:

Occhi nuovi,
attoniti – che guardano
come una stampa colorata il mondo;
occhi colore d'aria,
anticipi di cielo sulla terra
– il dolore v'è l'ombra d'una rondine,
un'acquata di primavera, il pianto –
...
occhi soli

⁷⁷ Non è possibile, in questa sede, trattare esaustivamente il tema del pianto nell'opera sbarbariana; ci limiteremo a considerare, come più avanti per Saba, i casi in cui le lacrime sono paragonate all'acqua.

come orfani a mano per la via;
 tetri come lo specchio
 della camera ad ore che patì
 la ripugnanza d'infiniti volti;
 occhi che nessun piangere più lava;
 occhi come pozzanghere, miei occhi
 (*Occhi nuovi*, p. 91, vv. 1-7, 10-16).

Dunque il pianto è «un'acquata di primavera», che non fa male, che è anzi presagio di una vita rinnovata, di un rinnovato modo di porsi, come uomo, nel mondo: se le lacrime sono pioggia, gli occhi sono «colore d'aria», per mutuare poi, del cielo, più che il colore, l'essenza, e diventare, sulla terra, un assaggio di aria piena («anticipi di cielo sulla terra»). Viceversa, quando «nessun piangere più lav[i]» le pupille del poeta, queste assumono i connotati di un'acqua chiusa, stagnante, mortifera. L'assenza dell'acqua primaverile segna il passaggio da uno stato di fermento, ad una condizione di dolore e mancanza, ed al cielo si sostituisce il fango di una pozzanghera.

È per la promessa del pianto che reca con sé, se il Dolore (uguale all'«ombra di una rondine») è evocato dal poeta quando più questi senta la propria vita inaridirsi, rassegnata all'assenza di emozioni, di affetti, di sogni:

Io ti vedo con gioia e con paura
 ogni giorno scemare, mio Dolore⁷⁸.
 ...
 Tu che illudesti per un po' la mia
 aridità ed ai miei chiari occhi
 di pianto intorbidandoli, lasciasti
 vedere meno bene, e mi facesti
 tutta la vita vivere nell'attimo,
 adesso che ho imparato a amarti solo,
 o Dolore tu anche passeggero,
 irreparabilmente te ne vai
 (*Io ti vedo con gioia e con paura*, p. 31, vv. 1-2, 12-19).

Il «Dolore» dunque, per il soggetto che si scopre, di giorno in giorno, sempre più estraneo alla vita, e «sente il freddo dell'irreparabile» (v. 5) scendere tra sé e la realtà, diviene unica via di fuga a questa condizione di scacco, unico tramite per sottrarsi al dominio della «Consuetudine» dal «volto scialbo» (v. 11). Il dolore, e quindi il pianto, «illudono» la desolazione dell'io poetante e gli concedono una momentanea sospensione di quella sua quotidianità fatta di stanchezza, di «rassegnazione disperata»⁷⁹. E difatti, al dolore che lo abbandona, il poeta dice:

⁷⁸ Si legga, nei *Colloqui* di Gozzano, *L'ultima infedeltà*: «Oggi pur la tristezza si dilegua / per sempre da quest'anima corrosa / dove un riso amarissimo persiste, // un riso che mi torce senza tregua / la bocca... Ah! veramente non so cosa / più triste che non più essere triste!» (p. 134, vv. 9-14).

⁷⁹ *Taci, anima stanca*, p. 21, v. 9.

Ma la mia vera vita con te viene
perché quando non soffro neppur vivo
(*Io ti vedo con gioia e con paura*, p. 31, vv. 22-23).

Il tu-dolore, e dunque il tu-pianto, indicano la «vera vita» dell'io altrimenti condannato ad un'aridità mai incrinata da nessun sentire, da nessuna sofferenza. E la dichiarazione sbarbariana «soffro dunque vivo» – direi «piango dunque vivo» – si pone come unica possibilità di sottrarsi a quella sorta di «sonnambulismo» che pesa sui suoi giorni; si presenta come sola «dolcezza» accessibile, di cui godere in solitudine.

Nel pianto, come rileva Bàrberi Squarotti, «l'eroe [...] ritrova allora l'autentica relazione con se stesso, l'unica che gli sia possibile in una situazione del tutto alienante»⁸⁰.

Analoga funzione consolatoria viene attribuita alle lacrime da Saba in diverse liriche del *Canzoniere*: il «conforto / di piangere»⁸¹ riporta l'io poetante al tempo felice dell'infanzia, al «paradiso» che attende «l'uomo in lotta con la vita»⁸², al recupero della figura materna della «eterna Peppa»⁸³.

E il pianto, in *Il figlio della Peppa*, come una sorgente che sgorga dalle profondità della terra (si noti il movimento che dal «fondo» porta «in superficie»), di una sorgente nascosta ha la «freschezza ignota»:

... In tavola
mette l'usata cena; a lungo parla
di cose vive a noi soli; mi narra
come, morto il suo figlio unico, in luogo
m'ebbe di quello; il suo dolore quando
anch'io le fui, senza sua colpa, un giorno
rubato.

Da una madre amorosa a lei rubato,
dopo tre anni, all'improvviso. Troppo
tardi – mi dico – mentre l'alberato
lungo viale discendo, che al turbine
mi riconduce. Una freschezza ignota
agli altri gravi mortali la gota
mi bagna d'una lacrima, mi rende
dei giovanetti e dei fanciulli il mesto,
il solitario coetaneo. In un mondo
nuovo m'aggiro; quello ch'era al fondo
dolore si fa lieto in superficie
(*Il figlio della Peppa*, p. 399, vv. 11-28).

⁸⁰ G. Bàrberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 69.

⁸¹ *Settima fuga*, p. 373, vv. 87-88.

⁸² *Il figlio della Peppa*, p. 399, v. 11.

⁸³ *Partenza e ritorno*, p. 402, v. 8.

La felicità e la mestizia, come accade spesso nei versi di Saba, sono qui congiunte: il ritorno dell'io alle figure del suo passato, il tentativo di interessare ancora con esse un dialogo, si danno sempre in momenti in cui il soggetto è, insieme, «mesto e felice»⁸⁴.

La compresenza di entrambi gli stati d'animo si concretizza nell'atto del piangere: acqua che ristora dopo lunga siccità, le lacrime bagnano la guancia dell'io lirico con «una freschezza ignota / agli altri gravi mortali». Il pianto, dunque, solleva da un'esperienza di pesantezza, di tristezza, abolisce i segni del tempo (si noti, infatti, la sovrapposizione di presente e passato, attualizzato nel recupero memoriale: «mi rende dei giovanetti ... il mesto coetaneo»), consola e conferisce lo status di privilegio alla solitudine del soggetto. Nel pianto trovano oggettivamente sfogo e simbolo unitario le «voci discordi» (*Preludio*, p. 351, v. 2) in cui, sempre, si divide l'anima del poeta, il suo cuore «dal nascere in due scisso» (*Secondo congedo*, p. 384, v. 1): con Solmi, potremmo dire che «ogni contrasto si risolve nella beatitudine del pianto»⁸⁵.

È per questo che il pianto diviene consolatorio rifugio, segno di un'armonia, di una bellezza recuperate:

Melanconia mi fu sempre compagna.
Ebbi solo da lei mie tante care
gioie; quel bello ch'ella m'ha fatto amare
che le mie ciglia di lacrime bagna
(*Il melanconico*, p. 272, vv. 1-4).

E nel pianto, allora, il poeta oggettivizza e cura il proprio dolore; mentre il dolore stesso, che «al fondo» era cupo e torbido, insondabile ed inguaribile, emergendo «in superficie» nelle lacrime «si fa lieto».

3.5 «Impietrato soffrire senza nome»: l'acqua e l'arsura (Sbarbaro, Rebora, Moretti, Montale, Ungaretti)

Abbiamo appena visto come, in Sbarbaro, talvolta il pianto intervenga a lenire l'aridità interiore, la desolazione dell'individuo che «ha coscienza di essere fuori del mondo, incapace di comprenderlo, di incidervi, di ordinarlo,

⁸⁴ Anche rivolgendosi alla casa che lo ha visto crescere nella primissima infanzia, il poeta riconosce, insieme, mestizia e felicità: «O dentro ancor la donna ti sfaccenda, / lei che già giovanetto / con un tenace affetto / visitavo, e la luce par vi splenda // di quelle sere? Mesto ero e felice» (*La casa della mia nutrice*, I, p. 302, vv. 25-29); e ugualmente sospesa tra gioia e malinconia si dà l'apparizione del suo se stesso bambino, il piccolo Berto: «Timidamente mi si fece accanto, / con infantile goffaggine, in una / delle mie ore più beate e meste» (*Berto*, p. 391, vv. 1-3). La stessa espressione compariva già nella prima delle liriche dell'*Amorosa spina* (1920): «Sento che in fondo ai miei pensieri, a queste / ore beate e meste, / sei tu, bambina» (p. 195, vv. 1-3).

⁸⁵ S. Solmi, *Umberto Saba: «Tre composizioni»*, in Id., *Scrittori negli anni*, cit., p. 139.

anche di nominarlo con semplicità»⁸⁶. Eppure, le lacrime sono consolazione temporanea, sollievo saltuario ed effimero, che non riscatta la condizione esistenziale negativa in cui è imprigionato l'io lirico. Si legga, ad esempio, *Magra dagli occhi lustrati*:

Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli
accesi,
la mia anima torbida che cerca
chi le somigli
trova te che sull'uscio aspetti gli uomini.

Tu sei la mia sorella di quest'ora.

...
Cadavere vicino ad un cadavere⁸⁷
bere dalla tua vista l'amarezza
come la spugna secca beve l'acqua!

Toccare le tue mani i tuoi capelli
che pure a te qualcuno avrà raccolto
in un piccolo ciuffo sulla testa!
E sentirmi guardato dai tuoi occhi
ostili, poveretta, e tormentarti
domandandoti il nome di tua madre...

Nessuna gioia vale questo amaro:
poterti fare piangere, potere
pianger con te
(p. 56, vv. 1-6, 12-23).

L'anima «torbida» del poeta, «sorella» dell'anima di una prostituta che col trucco maschera debolezza e malattia, è l'anima di un io che si riconosce «cadavere». La condizione di aridità confessata dal soggetto è massima: e fa tanto più male in quanto non è condizione necessariamente insita nella natura dell'uomo – come della spugna –, e indica dunque che egli ha subito violenza. L'uomo ridotto a cadavere, a cosa inanimata, a pietra, ritrova un briciolo d'umanità, ma d'un'umanità dolente e disillusa, proprio nel pianto, che è adesso un pianto «amaro», poco consolante: far sgorgare acqua dalla pietra, dal deserto, è l'unico modo per restituire un minimo di dignità all'esistenza vuota e desolata del poeta e della sua compagna, della sua «sorella» in spirito.

L'esperienza del pianto segna qui il sottilissimo confine tra il dominio dell'organico e quello dell'inorganico, tra la pietrificazione, la sete, e la vita: si

⁸⁶ G. Barberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 47.

⁸⁷ Forse un'eco di Baudelaire: «Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive, / Comme au long d'un cadavre étendu...» («Una notte che accanto a una tremenda Ebreja / Come lungo un cadavere ero steso...»): Ch. Baudelaire, *Une nuit que j'étais*, in Id., *I fiori del male e altre poesie*, cit., pp. 54-55, vv. 1-2.

tratta, secondo Curi, di «un attrito fra un'aridità delusa e irreparabile e un pathos sempre pronto a sciogliersi nel pianto»⁸⁸.

Nella «triste arsura»⁸⁹ che connota la sua vita, l'io poetante protagonista di *Pianissimo* si scopre uguale alle cose inanimate che incontra in una «città di pietra»:

A queste vie simmetriche e deserte
a queste case mute sono simile.
Partecipo alla loro indifferenza,
alla loro immobilità.
Mi pare
d'esser sordo ed opaco come loro,
d'esser fatto di pietra come loro
(*Esco dalla lussuria*, p. 25, vv. 11-16).

Se «il *terroso* [...] è l'elemento massimamente dispregiativo, perché indica una terra "condannata" alla sua propria natura»⁹⁰, abbandonata da qualsiasi presenza vitale, la dichiarazione di coincidenza dell'io con la pietra rappresenta la massima confessione di tormento interiore: la materia disanimata diventa eloquente «correlativo di una condizione morale di deserta solitudine»⁹¹, dell' «indifferenza», dell'«immobilità», dell'opacità, della sordità del poeta. La totale assenza di ogni sentimento, di ogni facoltà sensoriale, indica la morte spirituale dell'individuo, che a stento può credere che attorno ci sia vita, che esista un principio in grado di contrastare pietra e aridità:

Talora nell'arsura della via
un canto di cicale mi sorprende.
E subito ecco m'empie la visione
di campagne prostrate nella luce...
E stupisco che ancora al mondo sian
gli alberi e l'acque,
tutte le cose buone della terra
che bastavano un giorno a smemorarmi...
(*Talora, nell'arsura della via*, p. 57, vv. 1-8).

Nel «deserto» a cui si riduce il mondo⁹², diventa solo un'eco lontana e favolosa, stupefacente, l'esistenza dell'elemento liquido, di un'acqua che, inaccessibile all'io lirico, potrebbe comunque convertire in nascita la morte, in vita il disfacimento, in ristoro l'aridità, in serenità la disperazione.

⁸⁸ F. Curi, *La poesia italiana nel Novecento*, cit., p. 150.

⁸⁹ *Primizie*, p. 16, v. 92.

⁹⁰ G. Bachelard, *L'elemento terrestre*, in Id., *Causeries (1952-54)*, cit., p. 63.

⁹¹ G. Bàrberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 39.

⁹² Cfr. *Taci, anima stanca di godere*, p. 21, vv. 21-22.

L'idea della pietra come figura dell'anima è presenta, nella maniera violenta e tesa che gli è propria, anche in Rebora. Il consumarsi del principio vitale – ad opera di un sole che, «allegoria della prostrazione spasmodica in cui vive immersa la città»⁹³, viola⁹⁴ il precario equilibrio edenico di cui, come già visto, gode talvolta l'uomo con la natura intera – porta il poeta al fondo di uno stato di «accasciamento», di mortale pesantezza.

L'anima giace pietra al fondo
D'una gora
(*È primavera, questo accasciamento*, p. 48, vv. 11-12),

completamente prosciugata, ridotta a materia inerte, a rifiuto, a scarto, oggetto inorganico respinto dalla vita, dalla sfera del trascendente: «e non c'è soluzione o catarsi per il momento»⁹⁵.

Ma anche l'aridità, nella poesia di Rebora, compare come una tra le tante categorie che sussistono proprio in quanto termini di un'antitesi, poli dialettici attorno ai quali si condensano la ricerca esistenziale ed il tormento interiore dell'io lirico. Così, «lo spazio poroso e assetato»⁹⁶ dove l'io si dibatte o si arrende sconfitto, diviene l'orizzonte entro cui si dà la lotta tra i due stati interiori, di morte e di redenzione, oggettivati nell'arsura e nell'acqua. È questa lotta a divenire oggetto del frammento XXXVI:

Nell'avvampato sfasciume,
Tra polvere e peste, al meriggio,
La fusa scintilla
D'un demone bigio
Atterga affronta assilla
L'ignava sloia dei rari passanti,
La schiavitù croia dei carri pesanti;
Tòrcon gli alberi a respiro
L'ombra e le foglie sui rami e sui tronchi,
I muri abbassan le palpebre
E sprangan le soglie nell'arido giro
Del losco sfasciume
(*Nell'avvampato sfasciume*, p. 69, vv. 1-12).

Certamente meglio dei componimenti citati fino ad ora (in cui all'atmosfera più distesa corrispondeva una resa linguistica piana e pacata), questo frammento rappresenta un chiaro esempio dell'«ardore e furore o veemenza dell'eloquio»⁹⁷ reboriano, con cui viene «modella[to] il ragionamento (e quel

⁹³ M. Guglielminetti, *Clemente Rebora*, cit., p. 35.

⁹⁴ «Ma il sol maschio sfuriava / Sulla terra supina / Nel grande amplesso caldo. / E con turgidi muscoli / Si sforzava ogni cosa violenta» (*Da tutto l'orizzonte*, p. 42, vv. 8-12).

⁹⁵ M. Guglielminetti, *Clemente Rebora*, cit., p. 24.

⁹⁶ *Lo spazio poroso e assetato*, p. 114, v. 1.

⁹⁷ F. Fortini, «Frammenti lirici» di *Clemente Rebora*, cit., pp. 242-243.

che si suole chiamare il “pensiero”)⁹⁸ del poeta, con un «procedimento» che Fortini ravvisa uguale a quello «dei mistici e dei profeti»⁹⁹.

La realtà in disfacimento, descritta con violenza espressionistica, è segno di un ugualmente tormentato stato d'animo del soggetto, perso nell'aridità “demoniaca” («la fusa scintilla / d'un demone bigio») dell'ora meridiana¹⁰⁰.

Al totale prosciugamento, alla polvere onnipresente, corrisponde una rinuncia alla vita: il poeta è «vittima che s'immola / al sacrificio muto» (vv. 19-20), e che «dentro l'arsura del cammino bianco / un sonno covi di polvere e sete»¹⁰¹: l'aridità, quindi, è, ancora una volta, un correlativo del dolore del vivere, dello stato di mancanza e di disperazione in cui è imprigionato l'individuo. E tuttavia, giunto all'apice del «disamore»¹⁰², legato all'assenza dell'acqua, «mentre il sole sovrasta afoso ed opprimente»¹⁰³ e ogni cosa «pare subire desolata il peso di spazi muti e senza confini»¹⁰⁴, si manifesta il miracolo, l'evento inatteso, la soluzione di continuità, preparata nella chiusa sofferenza, «tra polvere e péste»:

Ma chi nel borro impeciato
Sorgere libero e terso mi vede,
E fuggir dal fiato e dal piede
L'arso demone bigio?
Sgorgo, inalveo, verso
Fra murmure e spruzzi al meriggio
Nell'aria l'effuso tesoro
Del vivido corso immortale
(*Nell'avvampato sfasciume*, pp. 69-70, vv. 25-32).

All'improvviso, a liberarsi dal «grado di passività assoluta»¹⁰⁵ toccato nella prima parte della lirica, il soggetto sfugge alla presa dell'«arso demone bigio», e subisce una metamorfosi, divenendo egli stesso una sorta di corso d'acqua purificatrice, come indicano i verbi, in prima persona, che troviamo al verso 29 («Sgorgo, inalveo, verso»), decisamente contrapposti, si noti, all'azione, parimenti racchiusa in tre verbi ed in un unico verso, del demonio dell'aridità, che «atterga affronta assilla» (v. 5) le creature.

⁹⁸ *Ivi*, p. 242.

⁹⁹ *Ivi*, p. 243.

¹⁰⁰ A proposito di quel «sol maschio» (*Da tutto l'orizzonte*, p. 42, v. 8) che abbiamo già ricordato nella nota 90 del presente paragrafo, Boine parla di «lirica violenza di solleone», «rabbiosa ebbrezza», «tripudio estivo vasto e mostruoso». (G. Boine, Recensione apparsa sulla «Riviera Ligure», a. XX, n. 33, settembre 1914, ora in C. Rebora, *Le poesie*, cit., p. 579).

¹⁰¹ *Scienza vince natura*, p. 68, vv. 39-40.

¹⁰² Parlando dell'*Allegria* di Ungaretti, Macrì sottolinea che «l'assenza dell'elemento [liquido] è il culmine del disamore, dell'infelicità» (O. Macrì, *Aspetti rettorici ed esistenziali nell'«Allegria» di Ungaretti*, in Id., *Realtà del simbolo: poeti e critici del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 28).

¹⁰³ M. Guglielminetti, *Clemente Rebora*, cit., p. 36.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

In virtù di questo «vivido corso immortale» sono riscattate tutte le cose, e «s'aprono al fiotto vitale / del soavissimo fiume / che stilla...» (vv. 39-41). Si tratta, dunque, della riemersione – propiziata dal «sacrificio muto» (v. 46) maturato «nell'ascesi segreta» (v. 44) dal «nume» (v. 45) salvifico cui Rebora, al tempo dei *Frammenti lirici*, non sa ancora dare un nome – di quella vena vitale e sommersa di cui il poeta parlerà nuovamente nei *Canti anonimi* (1922):

Sotto il deserto,
Sterile nel tempo,
Procede fresco e lento
Un fiume immenso.
...
Ma di fuori sta il deserto
Senza avere giovamento:
Moltiplica la sabbia,
Ammucchia pietre e rabbia¹⁰⁶;
Ignora il fiume immenso...
(*Sotto il deserto*, pp. 157-158, vv. 1-4, 22-26).

L'acqua primigenia, che dalle profondità della terra sgorga a vivificare le distese di sabbia del deserto, si fa, nel frammento LXI, chiara metafora del passaggio da uno stato negativo, di inquietudine e stanchezza, ad una condizione di leggerezza, in cui si sciolgono le antitesi, e si tende ad un'armonia universale:

Pioggia nel sole l'affanno diviene,
E libero io sorgo con roridi sguardi
E porgo la mano con fede
Agli uomini senza aspettarli:
E se il dover nell'atto si fa brezza
Feconda d'amore,
Mi levo torso d'eroe
In divina allegrezza
(*Giovinezza mi fa leggiadro e saldo*, pp. 112-113, vv. 23-30).

Lo stato d'animo dell'io poetante, nella sintesi dei due elementi, acqua e fuoco¹⁰⁷, si riscatta dal peso della morte, simboleggiata, come visto, da arsura

¹⁰⁶ Incredibile somiglianza avranno con questi versi alcuni degli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, inclusi da Ungaretti nel *Taccuino del Vecchio*, a loro volta riecheggianti immagini e temi nietzschiani. A questo proposito rimando al mio saggio *Effetto Nietzsche nella poesia di Ungaretti*, «Intersezioni», a. XXVI, n. 1, aprile 2006 (cfr. in particolare le pp. 71-72).

¹⁰⁷ Immagini che presentano la stessa fusione simbolica, ma senza farne metafora esplicita di uno stato d'animo, sono rinvenibili anche in altri, fra gli autori presi in considerazione. Nell'*Allegria* ne troviamo, ad esempio, diverse ricorrenze: si leggano, nel *Porto Sepolto*, *A riposo* («Il sole si semina in diamanti / di goccioline d'acqua / sull'erba flessuosa», p. 26, vv. 2-4); in *Naufragi*, *Inizio di sera* («La vita si vuota / in diafana ascesa / di nuvole colme / trapunte di sole», p. 67), e *Trasfigurazione* («Come una nuvola / mi filtro / nel sole», p. 69, vv. 20-22): è immediata l'impressione che il tono dominante di queste liriche sia di serenità, di «docilità» (ancora in *A riposo*: «Resto docile / all'inclinazione / dell'universo sereno», vv. 5-7). Ai versi di

ed estati torride, e si innalza alla trasparenza di una pioggia che interviene a spezzare l'«afa d'estate» (v. 15) e a garantire la rinascita dell'«anima raccolta / in avido silenzio» (v. 20).

La soluzione cui approda Rebora, raggiunta anche in virtù di uno sforzo volontaristico, resta invece preclusa ad altri. La pietrificazione dell'anima, la vita interiore ridotta ai termini di un'aridità mortale, resta talvolta esperienza assoluta, non consolabile neanche con il balsamo del pianto.

Ad esempio Saba, per indicare il dolore più fondo, quello che *non può* farsi «lieto in superficie»¹⁰⁸, lo fa nei termini di un “nodo” che non si allenta:

... né in pianto disciolse
quel suo nodo di dentro
(*L'Uomo*, p. 342, vv. 278-279).

Il viluppo irrisolto dei sentimenti, il loro prosciugarsi, inaridirsi, è indice di morte:

Come questa pietra
del S. Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
disanimata

Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede

La morte
si sconta
vivendo
(Ungaretti, *Sono una creatura*, p. 41).

A riposo si affiancano questi delle *Rimanezze* di Sbarbaro: «Brilla tra i fili della pioggia il sole» (*Scarsa lingua di terra*, p. 98, v. 50); mentre, per il tono, più che docile, direi “dionisiaco”, se ne distaccano le parole di Montale in *Riviere* (negli *Ossi di seppia*): «...sparir carne / per spicciare sorgente ebbra di sole, / dal sole divorata...» (*Riviere*, p. 104, vv. 32-34). È nelle *Occasioni*, invece, che troviamo un'immagine di armonica fusione tra sole e acqua: «Nella ghiaia bagnata s'arrovella / un'eco degli scrosci. Umido brilla / il sole...» (*Punta del Mesco*, p. 172, vv. 13-15). E ancora, nelle *Fughe* di Saba, possiamo incontrare nuvole e sole («come una nuvoletta i rai del sole, / t'accoglierei nel mio seno», *Seconda fuga*, p. 354, vv. 6-7), sole e gocce d'acqua («Il sole scherza tra le gocce e il vento / ne sparge intorno», *Terza fuga*, p. 355, vv. 5-6). Si tratta di immagini che, come detto prima, non si configurano come metafore o correlativi di stati d'animo; tuttavia, non è superfluo notare che, quando avvenga questa compresenza non antitetica, questa fusione edenica dei due elementi, tutta la lirica in questione risulti sospesa in un'atmosfera leggera, onirica, di dolce serenità.

¹⁰⁸ Si tratta del dolore legato alla morte del figlioletto, di cui Saba parla nel poemetto *L'Uomo* (1928): «Il ventre della sua donna s'apriva / anche una volta. Egli non n'ebbe gioia, / che d'un pensiero spaventoso il filo / seguiva. / Il novonato morì... » (p. 342, vv. 273-277).

Mario Barenghi, a commento dei versi appena citati, sottolinea come «una gradazione sapiente govern[i] la sequenza degli epiteti»¹⁰⁹: difatti,

nel passaggio da *così fredda* a *così dura* è implicita un'intensificazione del contatto fisico: per accorgersi che un oggetto è freddo basta sfiorarlo, ma per sapere se è duro occorre premerlo. E, come se tale pressione potesse accentuarsi fino al punto di strizzare la roccia, di questa si scopre l'aridità: non semplice assenza d'acqua, ma *prosciugamento*, estrazione brutale dell'elemento liquido che equivale a una perdita di soffio vitale, alla morte per dissanguamento¹¹⁰.

Al pari di Moammed Sceab, suicida perché incapace di «sciogliere / il canto / del suo abbandono»¹¹¹, l'io lirico, riscopertosi tragicamente nelle caratteristiche della pietra, deve al contempo rinvenire, nella sua stessa esistenza, nel suo stesso vivere quotidiano, le tracce indelebili della morte.

Se in *Vanità*, nell'incanto dell'incontro con lo specchio d'acqua, l'io lirico può riconoscersi ed alzarsi al di sopra delle «macerie», e attingere al «limpido / stupore / dell'immensità», in *Sono una creatura*, al contrario, in quelle macerie si rispecchia e si identifica, riconoscendosi «uomo-pietra, [...] uomo-accadimento, un *Dasein* immobile e straziato»¹¹².

L'aridità, in quanto totale negazione dell'elemento liquido, sta ad indicare una «condizione di non-vita»¹¹³, e diviene anch'essa segno della condizione esistenziale dell'io poetante: e si tratta, stavolta, ovviamente, di una condizione di profonda disperazione, di morte, di «male di vivere», come dice Montale per indicare l'«impietrato soffrire senza nome»¹¹⁴, il dolore di un'esistenza che si pietrifica ripiegandosi su di sé, prosciugata, «riarsa»:

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa...
(*Spesso il male di vivere*, p. 35, vv. 1-4).

In un paesaggio che boccheggia sotto un sole che «cuoce»¹¹⁵, il poeta coglie le forme della «vita che si sgretola»¹¹⁶, si sbriciola, si disfa. La stessa acqua del «rivo strozzato»¹¹⁷ soffre agonizzante, in un quasi umano soffocare,

¹⁰⁹ M. Barenghi, *La pietra del San Michele*, in Id., *Ungaretti. Un ritratto e cinque studi*, Modena, Mucchi editore, 1999, p. 96.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 96-97.

¹¹¹ *In memoria*, p. 21, vv. 19-21.

¹¹² A. Zanzotto, *Voce «Ungaretti»*, in AA. VV., *Dizionario critico della Letteratura italiana*, a cura di V. Branca, Torino, UTET, 1973, p. 358.

¹¹³ M. Barenghi, *La pietra del San Michele*, cit., p. 97.

¹¹⁴ *Ho sostato talvolta nelle grotte*, in *Mediterraneo*, p. 56, v. 21.

¹¹⁵ *Antico, sono ubriacato dalla voce*: «là nel paese dove il sole cuoce», p. 54, v. 7.

¹¹⁶ *Non rifugiarti nell'ombra*, p. 31, v. 8.

¹¹⁷ Simile immagine torna in Montale in *A vortice s'abbatte*: «...il ribollito dell'acque / che s'ingorgano / accanto a lunghe secche» (p. 53, vv. 9-11), ed in uno degli ultimi componimenti degli *Ossi di seppia*, *Incontro*: «La foce è allato del torrente, sterile / d'acque, vivo di pietre e di calcine» (p. 98, vv. 10-11). Anche

nell'ora sonnolenta del «meriggio assolato», quando «la chiarezza dell'arsura meridiana non evidenzia che detriti»¹¹⁸.

L'estate, dunque, immagine dominante nella prima raccolta montaliana, come quella del «mare fermentante»¹¹⁹ cui si contrappone, è vissuta «come condizione di torpore, di impenetrabilità, di oppressione»¹²⁰, e l'intera esistenza dell'individuo ne patisce la violenza: il cuore del poeta, in *Minstrels*, non sfugge alla condanna cui è esposta tutta la natura:

Bruci
tu pure tra le lastre dell'estate,
cuore che ti smarrisci!
(*Minstrels*, p. 16, vv. 22-24);

e poco più tardi Montale arriva ad identificare con una strada inaridita, brulla, desolata, la «totale disarmonia con la realtà che [lo] circond[a]»¹²¹: «Mia vita è questo secco pendio»¹²².

Come sottolinea Luperini, Montale qui

esprime [...] l'avvenuta scissione dal mare, la fine del momento panico di armonia col tutto e quindi la coscienza del proprio essere limitato e diverso¹²³.

La consapevolezza della propria aridità interiore nasce per l'io lirico nel momento in cui riconosce l'impossibilità di rispecchiare il proprio cuore nel mare:

Giunge a volte, repente,
un'ora che il tuo cuore disumano
ci spaura e dal nostro si divide.
Dalla mia la tua musica discorda
(*Giunge a volte, repente*, p. 57, vv. 1-4).

L'arsura «abbagliante e sfibrante»¹²⁴ che connota la «calcinata estate»¹²⁵ degli *Ossi di seppia* di Montale contagia anche il cuore del poeta: così, «nel gioco d'aride onde» di *Non rifugiarti nell'ombra*¹²⁶ gli «animi» sono, conseguentemente, dichiarati «arsi» (v. 20). Impossibile sapere se Ungaretti abbia potuto leggere questi versi nel concepire l'*Inno alla morte* del *Sentimento del Tempo* (datato 1925, lo stesso anno di pubblicazione della

in questi casi gli impedimenti subiti dal corso d'acqua «vengono repentinamente utilizzati per illustrare la condizione umana e i suoi tratti di chiusura e soffocamento» (E. Testa, *Montale*, Torino, Einaudi, 2000, p. 24).

¹¹⁸ R. Luperini, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 34.

¹¹⁹ E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., p. 567.

¹²⁰ S. Ramat, *Montale*, cit., p. 39.

¹²¹ E. Montale, *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*, in Id., *Sulla poesia*, cit., p. 570.

¹²² *Giunge a volte, repente*, p. 57, v. 13.

¹²³ R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., p. 39.

¹²⁴ S. Ramat, *Montale*, cit., p. 40.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Non rifugiarti nell'ombra*, p. 31, v. 13.

prima edizione degli *Ossi*), in cui all'immagine montaliana delle «aride onde» subentra quella dell' «arido fiume», esplicito simbolo della fine: «Morte, arido fiume...»¹²⁷.

Ed in queste ossimoriche acque inaridite, in questo inaudito fiume prosciugato, assistiamo al consumarsi di un'immagine-mito della poesia ungarettiana, come già accennato a proposito di *Ritorno*¹²⁸: nell'ambito dell'apparato simbolico ungarettiano, a partire dal «secondo tempo d'esperienza umana del poeta»¹²⁹, si registra una “inversione di rotta”, che, partendo dall'abbandono fiducioso al principio equoreo, conquistato e celebrato nell' *Allegria*, approda al «sentimento» della non reversibilità del tempo, della perdita, dell'assenza. Con le parole di Gianfranco Contini, possiamo affermare che «L' *Allegria* dava il senso delle cose presenti e instanti», mentre nel *Sentimento del tempo* «Ungaretti mette l'accento sopra la distanza»¹³⁰.

L'uomo del porto sepolto, il naufrago che non sa vivere se non in mare, si riconosce ugualmente «uomo dell'estate»:

Sono l'uomo dell'estate. [...] La mia stagione, la stagione in cui il sole divora tutto, è l'estate, l'estate è la mia stagione, la stagione che mi brucia fino a farmi arido – l'estate della mia infanzia – la stagione del sole che continua a rodere anche quando già tutto è stato roso¹³¹.

L'estate – intervenuta a negare, a «rodere», «bruciare» le immagini relative alla sfera simbolica dell'acqua, che percorrono «con potenza di archetipo»¹³² tutta L' *Allegria* –, è la stagione della violenza, della corrosione: la stagione dell' «orroroso vuoto»¹³³, intervenuta a troncare l'atmosfera mitica, lo stato di grazia in cui, nella sospensione del tempo contingente, era assicurata l'immersione nel flusso del Tempo originario¹³⁴.

Secondo Ossola, è qui che consiste lo scarto tra le due raccolte:

L'elemento nuovo nella funzione simbolica è appunto l' «estate», il sole, la sete, i segni e le forze del giorno e del tempo che consumano l'acqua prenatale: nel ciclo

¹²⁷ *Inno alla morte*, p. 117, v. 15.

¹²⁸ Cfr. par. 3.1.

¹²⁹ G. Ungaretti, *Note – Sentimento del Tempo*, in VU-TP, p. 540.

¹³⁰ G. Contini, *Su Giuseppe Ungaretti. I materiali sul «secondo» Ungaretti*, in Id., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 61.

¹³¹ G. Ungaretti, *Note – Sentimento del Tempo*, cit., p. 531. L'autore continua a parlare di estate in diversi altri luoghi: si leggano, a titolo di esempio, le parole dell'intervista concessa a Ferdinando Camon: «Chi segue le poesie del *Sentimento* vedrà che quasi tutte le poesie della prima parte descrivono paesaggi d'estate, l'estate essendo allora la mia stagione. Amavo, amo ancora l'estate, ma dalle mie ossa è lontana, non è più la mia stagione. Sono paesaggi d'estate, oltre misura violenti, dove l'aria è pura [...]» (G. Ungaretti, *Intervista con F. Camon*, in VU-SI p. 838).

¹³² O. Macri, *Aspetti rettorici ed esistenziali nell' «Allegria» di Ungaretti*, cit., p. 26.

¹³³ A. Saccone, «Vertigini davanti al baratro»: il Barocco secondo Ungaretti, in AA. VV., *La civile Letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, 2 voll., Napoli, Liguori, 2002, vol. II, p. 200.

¹³⁴ Cfr., in particolare, quanto detto a proposito dei *Fiumi*, nel par. 1.1.

delle stagioni prefigurato da Ungaretti, il *Sentimento del tempo* doveva rappresentare l'estate, ma un'estate distruttrice, divoratrice delle forme¹³⁵.

Si tratta di una forza invincibile e non contrastata, che

Strugge forre, beve fiumi,
Macina scogli, splende
(*Di luglio*, p. 122, vv. 4-5),

e diviene «tempo dell'apocalisse»¹³⁶, «della catastrofe»¹³⁷. Nella *Nota introduttiva* al *Sentimento del Tempo*, Ungaretti esplicita i termini di questa «catastrofe», che è contemporaneamente personale e cosmica, della natura intera:

In quegli anni non arrivavo ad afferrare la natura che quando era in preda al sole e bruciava il travertino, pietra con la quale hanno fabbricato Roma, che segue le stagioni, che le incarna, e in estate è pietra che si dissecca atroce¹³⁸.

Allo stesso modo «segue le stagioni, [...] le incarna» il poeta, che sembra vivere nella propria persona i mutamenti del travertino, e diventare egli stesso «pietra che si dissecca atroce».

L'arsura viene dunque a coincidere con un'esperienza di morte¹³⁹, e connota una «stagione drammatica, tempo, per l'essere, di luce nera nelle vene»¹⁴⁰, come scriveva lo stesso Ungaretti a commento dei versi de *Le Stagioni*:

È già oscura e fonda
L'ora d'estate che disanima.

Già verso un'alta, lucida
Sepoltura, si salpa
(*Le Stagioni*, 2, p. 105, vv. 2-5).

Per dire l'indicibile, per narrare il viaggio intrapreso alla volta di una meta – la sepoltura «alta» e «lucida» – quasi identificabile con lo stesso sole di cui,

¹³⁵ C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 285.

¹³⁶ A. Saccone, «Vertigini davanti al baratro»: il Barocco secondo Ungaretti, cit., p. 199.

¹³⁷ *Ivi*, p. 200.

¹³⁸ G. Ungaretti., *Note – Sentimento del tempo*, cit., p. 531.

¹³⁹ Interessante vedere la resa del tema in una poesia attribuita a Palazzeschi (nella sezione *Poesie non firmate e attribuite – 1913*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, cit.), in cui si riscontra il solito uso parodico delle immagini archetipe: «il sole si fa più bello, / più grande più grosso, / più rabbioso più insistente / più giallo, più arancio, più rosso, / e si gonfia e s'infiamma / per far sudar la gente. / ... / Cosa gli abbiamo fatto / a questo matto / del sole? / ... / Se avesse appena appena / un po' di dignità / che varrebbe la pena / di pigliarsela tanto / colla minuscola umanità? / ... / si diverte, lo schifoso, / a bagnarci di sudore!» (*Estate*, pp. 936-937, vv. 5-10, 27-29, 46-50, 54-55).

¹⁴⁰ Così scriveva Ungaretti nell'*Argomento* che accompagnava, sulla «Gazzetta del Popolo» del 30 settembre 1931, i versi de *Le Stagioni*, ora riportato in L. Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, ESI, 1962, p. 138.

lo sa bene il nomade, si muore, Ungaretti ricorre (e lo abbiamo visto a proposito dell'«arido fiume»), come ha ben sottolineato Ossola¹⁴¹, all'ossimoro. Per raccontare ciò che non è raccontabile, l'esperienza di una morte presente, in fieri, in germe, nei vivi, il poeta violenta le parole fino a portarle a descrivere l'« avido lutto ronzante nei vivi»¹⁴² che parla a e nei superstiti, insieme ricordo e monito, lugubre *memento mori*:

È l'estate e nei secoli
Con i suoi occhi calcinanti
Va della terra spogliando lo scheletro
(*Di luglio*, p. 122, vv. 8-10).

¹⁴¹ Cfr. C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 309 ss.

¹⁴² *D'agosto*, p. 124, v. 1.

4. Acque, tempo, morte

4.0 Introduzione

Così dicendo [Poseidone] radunò i nubi, sconvolse il mare
brandendo il tridente, tutti scatenò i turbini
di tutti i venti, e coperse di nubi
la terra e il mare; notte venne dal cielo.
Insieme Euro e Noto piombarono e Zefiro che soffia violento,
e Borea figlio dell'etere, che il gran flutto rovescia.
Allora si sciolsero petto e ginocchia a Odisseo,
e disse irato al suo cuore magnanimo: «O me infelice! che ancora mi capita?

...

...ora l'abisso di morte è sicuro per me».

...

Molto tempo rimase sommerso, non fu capace
di tornar subito a galla, sotto l'assalto della grande onda:
le vesti l'appesantivano, che Calipso lucente gli aveva donate.
Finalmente riemerse e dalla bocca sputò l'acqua salsa,
amara, che a rivi gli grondava dal capo.

...

Lo vide la figlia di Cadmo, Ino bella caviglia...¹

Nel più lungo brano dell'*Odissea* che sia dedicato ad una tempesta, ecco rivelarsi l'altra faccia delle acque. Ulisse, congedatosi da Calipso, con la quale ha vissuto «nell'isola in mezzo alle onde, dov'è l'ombelico del mare»², al centro delle acque ed al centro del mondo, vede la morte andargli incontro dai flutti in tempesta: ed è morte violenta, tanto diversa da quella, pur sempre proveniente dal mare, che gli aveva predetto Tiresia³.

L'Oceano che Omero, nell'*Iliade*, dichiara all'origine di ogni nascita⁴, il «mare mai stanco»⁵, che custodisce la casa lontana, e che torna, nelle visioni e nei ricordi, a infrangersi lieve lungo le coste di Itaca, fonte di vita per quella terra brulla, si rivela di frequente, nell'*Odissea*, forza che costruisce e distrugge; elemento che favorisce la vita e arreca la morte; potenza agguerrita che consente il transito alle navi, e violenza ribelle che non conosce limite e rammenta all'uomo la sua impotenza; sede «di poteri e di dei che tenacemente si sottraggono alla sfera delle potenze classificabili»⁶.

E, se dalle acque può venire la morte, seguendo l'Oceano fino ai suoi confini si arriva all'Ade, regno dominato dall'elemento quanto e più che la terra dei vivi:

¹ Omero, *Odissea*, trad. it. di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989, libro V, vv. 291-299, 305, 319-323, 333, pp. 145-147.

² *Odissea*, cit., libro I, v. 50, p. 5.

³ «... Morte dal mare / ti verrà, molto dolce, a ucciderti vinto / da una serena vecchiezza», *Odissea*, cit., libro XI, vv. 134-136, p. 299.

⁴ Cfr. Omero, *Iliade*, versione di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1990, libro XIV, v. 246, p. 490.

⁵ *Odissea*, cit., libro V, v. 84, p. 133.

⁶ H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinmetapher*, trad. it. di F. Rigotti *Naufregio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 27.

Qui in Acheronte il Piriflegetonte si getta
e il Cocito, ch'è un braccio dell'acqua di Stige,
e c'è una roccia, all'unione dei due fiumi sonanti...⁷

L'acqua è dunque elemento ambiguo, immagine onnicomprensiva: il potenziale pericolo che sempre si nasconde nelle stesse acque che originano e rigenerano, rinfrancano e accolgono le forme di vita, è messo in luce da Wystan Auden:

Il mare o le grandi acque sono dunque un simbolo dell'indifferenziato flusso primordiale, della sostanza che diviene natura creata solo mediante l'imposizione di una forma o la sua unione con essa. Il mare è in effetti quel barbarico stato di indistinzione e disordine da cui è emersa la civiltà e nel quale è sempre possibile che essa ricada, ove non venga salvata dagli sforzi degli dei e degli uomini⁸.

Apportatrice di rigenerazione⁹, elemento che mette l'uomo in contatto con il divino¹⁰, di questo stesso divino rappresenta anche il lato terribile. Rudolf Otto, tentando una definizione del sacro, lo dichiara «mysterium tremendum» e «fascinans»¹¹: e tali attributi sembrano mutuare le acque, nelle immagini della poesia di tutti i tempi.

È stato scritto che

l'acqua trascina con sé tanto le immagini della morte quanto quelle della vita. È proprio in virtù di una tale duplice fascinazione che l'acqua rappresenta un elemento di spicco della poesia universale¹².

Dunque analizzeremo, in questa sede, le figurazioni delle acque in cui viene alla luce il loro volto insidioso: il potere generativo che le accompagna può associarsi alla distruzione da esse perpetrata ai danni delle creature, e manifestarsi legato al fluire del tempo e perciò alla morte – e di volta in volta, nei diversi autori, prevarrà il senso di un docile abbandono alla “volontà” dell'elemento, o la consapevolezza di una condanna che stringe senza appello l'uomo, o, ancora, la rinuncia ed il rigetto dell'archetipo, ed una sua rappresentazione in chiave desublimata.

⁷ *Odissea*, cit., libro X, v. 513-515, p. 287.

⁸ W.H. Auden, *The Enchafed Flood or the Romantic Iconography of the Sea*, trad. it. *Gli irati flutti, o l'iconografia romantica del mare*, a cura di G. Sacerdoti, Roma, Fazi Editore, 1995, p. 35.

⁹ Cfr. par. 1.1.

¹⁰ Cfr. cap. 2.

¹¹ R. Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, trad. it. di E. Buonaiuti *Il sacro: l'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 23, 34.

¹² G. Bachelard, *La poesia dell'acqua*, cit., p. 37.

4.1 Il «fluir dei minuti». Acqua e tempo (Palazzeschi, Rebora, Moretti, Montale)

La dimensione temporale, che l'uomo abita senza averla edificata, è dimensione che egli non costituisce, ma da cui è costituito; che egli non comprende, con lo sguardo o col pensiero, ma da cui è compreso; che egli non fonda, ma da cui è fondato.

E, a dare corpo a ciò che non ha corpo, a ciò che trascende il corpo e ne indica la creaturalità, la transitorietà, a dare visibilità a ciò che è transitorietà, passaggio, in-consistenza, interviene l'acqua. Dando talvolta vita ad un motivo ritornante, o costituendo talaltra un *άπαξ* metaforico, l'elemento liquido, signore della vita e della morte, si configura anche come signore del tempo.

Un'unica volta, in Corazzini, ricorre l'immagine del tempo ridotto in particelle identificate con "gocce"¹³:

(La Notte avida intende con divoto
raccoglimento il palpito del puro
sangue, segnare il tempo a goccia a goccia
[Da «*Toblack*»¹⁴, p. 297, vv. 12-14]),

ed in Palazzeschi quella dei «fili» di pioggia subito accostati, per associazione di idee, agli anni:

Piove.
Colano fili lunghi come gli anni
tra il pulviscolo rapido dei secondi
(*Nôtre Dame*, p. 347, vv. 14-16).

Si tratta di un quadro autunnale, in cui, nell'ultimo scorcio del giorno, viene a manifestarsi la pioggia: e l'effetto di ripetitività cadenzata, di noia, è sortito anche grazie a brevissimi versi che forniscono le indicazioni temporali e climatiche:

Novembre.
Crepuscolo.
Piove
(p. 347, vv. 12-14),

¹³ Si tratta, comunque, di gocce di sangue, e non propriamente di gocce d'acqua.

¹⁴ Come chiosa la Landolfi, si tratta di un «testo disperso, uscito, insieme a un altro sonetto, sul «Giornale d'Arte» di Napoli, sotto il titolo complessivo *Da «Toblack»*. Mentre il secondo fu conservato (corrisponde al terzo del componimento dell'*Amaro calice*), questo fu [...] definitivamente eliminato» (I. Landolfi, *Commento – Poesie sparse*, in S. Corazzini, *Poesie*, cit., p. 411).

versi che, se si inserisce l'ultima sillaba di «crepuscolo» (trisillabo sdrucchiolo) nel computo del verso successivo, risultano essere una successione monotona di tre versi trisillabici, modulo favorito¹⁵ del Palazzeschi dei primi anni.

Neanche i successivi giochi verbali («Lassù / lassù / più in su / più in su / lassù / su / si / su / si / u / i», pp. 347-348, vv. 23-33), in cui «la scrittura si sgrana e si scompone, fino a una sorta di balbettamento ecolalico, che prolunga il filo fonico al di là del senso»¹⁶, ottengono il superamento della sensazione di grigiore opprimente sigillata dalla pioggia. Ed i «fili» d'acqua indicano un tempo spento ed atono, in un paragone che amplifica, nel vicendevole rispecchiamento, la negatività sia della categoria temporale che di quella meteorologica.

L'aggettivo «lunghi» si pone come elemento di congiunzione di due aree altrimenti reciprocamente incommensurabili, divenendo, da aggettivo che quantifica la durata nello spazio, attributo che indica la continuità nel tempo. L'acqua, così, copre la sfera del fisico e del metafisico, diviene immagine concreta, tangibile, della durata, sentita qui interminabile e pesante, degli anni.

Ma se da Corazzini e Palazzeschi, presso i quali l'immagine costituisce un *unicum*, passiamo a prendere in considerazione le ricorrenze del tema in autori quali Campana, Rebora e Montale, ci rendiamo conto che l'equivalenza di acqua e tempo interviene a fondare immagini che divengono motivi essenziali nei relativi universi poetici.

Ad apertura dei *Canti orfici*, difatti, riscontriamo il primo profilarsi di un'immagine equorea vista come metafora del tempo: nel brano che inaugura *La Notte* l'io lirico, seguendo il filo d'un ricordo, ricostruisce lo scenario di «una vecchia città», persa in una «pianura sterminata nell'agosto torrido»¹⁷, e rivede, a dominare il paesaggio, le acque stagnanti di un fiume:

Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee [...] : e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso. (*La Notte*, I, p. 7)

Le «stagnazioni» dell'acqua indicano il ristagno del tempo, il cui corso, come quello del «fiume impaludato», viene appunto «sospeso». Nell'atto del ricordare, il poeta di Marradi dà l'avvio ad un viaggio mentale «che sospende il tempo presente, rinvia al passato, e anzi a una sorta di atemporalità»¹⁸. L'atemporalità è suggerita e incarnata dal fermarsi della corrente,

¹⁵ Mengaldo parla di «effetti di estraniante cantilena [...] accentuati dalla monotonia della formula ritmica, che è, quasi senza eccezioni, il piede trisillabico con *ictus* sulla seconda sede, ripetuto *ad infinitum* [...]»; sorta di colata ritmica indifferenziata» (P.V. Mengaldo, *Aldo Palazzeschi*, in Id. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 50).

¹⁶ A. Dei, *Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, cit., p. XLIII.

¹⁷ *La Notte*, I, p. 7.

¹⁸ N. Bonifazi, *Note ai «Canti orfici»*, cit., p. 128.

immobilizzata dal «torrido» calore estivo: nella «morte» dell'acqua¹⁹ viene oggettivato l'incantamento onirico, l'atmosfera pesantemente ipnotica in cui si dà la sospensione della dimensione cronologica. E quel lugubre canto, la «nenia primordiale» che «dal mezzo dell'acqua morta» viene elevata dalle zingare, vale, pure, come epicedio del tempo, morto anch'esso.

Che lo «scorrere» delle acque sia figura di ciò che per antonomasia «trascorre», Campana lo ripete a conclusione de *La Verna*:

L'acqua del mulino corre piana e invisibile nella gora. Rivedo un fanciullo [...]. Sembra dormire. Ripenso alla mia fanciullezza: quanto tempo è trascorso da quando i bagliori magnetici delle stelle mi dissero per la prima volta dell'infinità delle morti!... Il tempo è scorso, si è addensato, è scorso: così come l'acqua scorre, immobile per quel fanciullo. [...] Quel fanciullo o quella immagine proiettata dalla mia nostalgia? Così immobile laggiù: come il mio cadavere. (*La Verna, II – Ritorno, Presso Campigno (26 Settembre)*, pp. 45-46)

Se nei *Canti orfici* il tempo non è mai percepito come mera successione di istanti ordinati, misurabili e trascorsi una volta per tutte, ma è, al contrario, «un tempo non lineare che [...] è la traccia lungo la quale si incontrano e si smarriscono gli archetipi della nostra esistenza»²⁰, è grazie a queste immagini che ne cogliamo meglio l'essenza. Il tempo è avvertito nel suo muoversi e fermarsi in virtù di una identificazione di questi movimenti con quelli dell'acqua: fluido esso stesso, non segue un passo costante, piuttosto scorre, rallenta a diventare quasi grumo in cui si condensano le epoche di tutta una vita, di tutto l'universo, e nuovamente perde corpo e si scioglie a scorrere ancora come «l'acqua del mulino».

Campana rende qui visibile la danza di un tempo, per riprendere Luzi, «non lineare»: danza dalla quale resta escluso il fanciullo «che sembra dormire» sull'erba, immobile nella fissità della morte, sottratto dunque alla dimensione del tempo, ed impossibilitato a percepire finanche il movimento delle acque («...l'acqua scorre, immobile per quel fanciullo»).

Ancora più frequente uso dell'immagine dell'acqua per rivestire il concetto del tempo si può riscontrare nei *Frammenti lirici*. E, laddove in Campana l'accostamento tra i due termini si pone quale svelamento di una segreta legge di natura, in Rebora invece l'identità acqua-tempo si carica di significati morali, e, di volta in volta, dà vita ad immagini positivamente o negativamente connotate.

Ad esempio, si vedano le sensazioni di pienezza e armonia suscitate dalla coincidenza del tempo con le acque calme di un rivo:

Nella seral turchina oscurità
Pace su neve vaporando il piano

¹⁹ Per il nesso acqua-morte si veda, più avanti, il par. 4.2.

²⁰ M. Luzi, *Al di qua e al di là dell'elegia*, in AA. VV., *Dino Campana oggi*, cit., p. 143.

Sconfina melodioso;
 Ruscello è il tempo eguale
 Che non sembra fluire,
 E l'universo ingenuo si rivela
 Come alla mamma, quando è sola, il bimbo.
 (*Nella seral turchina oscurità*, p. 17, vv. 1-7);

Divino è l'esser fra cose che sono
 E il pensarlo, e con pace
 Accogliere ignorando
 La misteriosa armonia,
 Mentre in un fluido eguale
 Spazia ineffabile il tempo.
 (*Per l'aria sorgiva dell'alba*, p. 110, vv. 16-21)

Il tempo è dunque simboleggiato dall'elemento liquido: è un «ruscello», un «fluido»; e tuttavia ruscello «che *non sembra fluire*», fluido «*eguale*». La dimensione cronologica è sempre uguale a se stessa, sospesa per incanto nell'attimo di comunione dell'individuo con l'universo che, «ingenuo», gli si «rivela». Per arrivare ad attingere quella «verità assoluta, collocata perciò al di fuori del tempo e dello spazio contingenti»²¹, cui altrove si protende in forza della tensione morale e conoscitiva che gli è propria, in questi frammenti Rebora opera direttamente sulle categorie di tempo e spazio, liquefacendoli, eternandoli in una fissità «ineffabile» che è anche lieve «spazia[re]», e sottraendoli in questo modo alla sfera del contingente.

E dunque, coprendosi della veste di un'acqua placata e fresca, il tempo viene a configurarsi come realtà «etern[a], e tuttavia umanissima»²²; universale, e tuttavia intima; immensa, e tuttavia accolta ed accogliente nell'immagine della creatura che a sua volta si fa madre («l'universo ingenuo si rivela / come alla mamma, quando è sola, il bimbo»). Se il fermarsi del flusso temporale si accompagna ad uno stato di grazia, lo scorrere rapinoso degli attimi dà vita ad un'angosciosa disamina della lotta eterna che l'uomo è chiamato ad ingaggiare in città:

Per l'acre flur dei minuti
 Che vita distrugge e ricrea,
 Mentre è violenza di strade
 E divisa vicenda di case,
 Nel fiato e nel sangue un'idea
 Mi strozza senza grida...
 (*Per l'acre flur dei minuti*, p. 28, vv. 1-6)

Il tempo è qui colto in un trascorrere «acre», simboleggiato dal vortice della distruzione messo in atto dalla vita, che costantemente ricostruisce

²¹ M. Guglielminetti, *Clemente Rebora*, cit., p. 21.

²² C. Betocchi, contributo a AA. VV., *Omaggio a Clemente Rebora*, Bologna, Boni editore, s.d., p. 62.

(senza per questo rinnovare) macerie da macerie, in un orizzonte dove tutto è «violenza». Il tempo-gorgo pare, per un attimo, convertirsi in qualcosa di simile al «fluido eguale» di *Per l'aria sorgiva*: ed è stavolta «perenne fontana» (v. 15) che sembra riscattare la rovina dei minuti; ma la corrente feroce non riesce ad incanalarsi in altro «ruscello [...] che non sembra fluire». E dunque, dopo un momento illuso, il componimento torna al tono negativo su cui si era aperto:

Però, se il minuto non trova
 Il suo solco e s'ingorga,
 – Come alga dispersa in corrente,
 Indugiando a una chiusa
 Rifiuti e bava aduna, –
 Le copie del mondo, che prima
 Eran letizia e dolore
 Per la sequela del tempo,
 Nel mezzo si stipano e torna
 Con alito morto il lor peso:
 S'ingorga il minuto e ritorna
 Con alito morto l'idea...
 (*Per l'acre flur dei minuti*, p. 29, vv. 30-41)

Intralcio nel suo corso da ostacoli che gli impediscono di fluire in placida corrente, il tempo, come l'acqua che ne è figura, è caratterizzato, in questi versi, da «negatività e passività»²³.

Non trovando la giusta direzione e il proprio sbocco, il minuto «s'ingorga»: corpuscolo di un organismo ormai in disfacimento, l'attimo è dipinto come realtà materiale, organica, in decomposizione; e l'«alito morto» del mondo, e dello stesso universo delle idee, sta ad indicare, nella putrefazione dell'acqua stagnante in ingorgo, il marcire, in uno, della realtà sensoriale e di quella etica (le «copie del mondo» e «l'idea»). E dunque in Rebora è pienamente manifestata, per dirla con il Leopold Bloom di Joyce, «l'infallibilità [dell'acqua] come paradigma e paragone»²⁴ dell'esistenza.

Con più accesa fantasia visionaria, Govoni parla di

un'acqua che stagna
 coperta di verdastre croste
 (AGS *Nel monastero di San Bortolo*, p. 101, vv. 27-28),

ma senza investire il dato paesaggistico di significati allegorici o morali; mentre nelle *Poesie di tutti i giorni* (1911) di Moretti, quasi contemporanee ai *Frammenti lirici*, riscontriamo l'immagine, simile a quelle reboriane, di un rigagnolo cui assomiglia la vita:

²³ F. Fortini, «*Frammenti lirici*» di Clemente Rebora, cit., p. 247.

²⁴ J. Joyce, *Ulysses*, trad. it. di G. de Angelis *Ulisse*, Milano, Mondadori, 1991, p. 630.

Calda tristezza dell'immensa corte
in cui la noia canta un suo motivo
e dove par che sia, la vita, un rivo
d'immondizie che va verso la morte.
(*Caserma*, p. 144, vv. 1-4)

Con Moretti siamo nel solito orizzonte dimesso e “casalingo”: l'identificazione della vita con un torrente che, per dirla con Rebora, «rifiuti e bava aduna», non scatena niente di simile alla tragicità delle composizioni dei *Frammenti lirici*, ma causa una semplice e modesta «calda tristezza».

Lo scorrere del tempo è uguale, banalmente, ad un rigagnolo «d'immondizie»: la realtà più minuta e trita invade l'universo poetico, lo stesso registro linguistico, e l'associazione delle idee. Non possiamo aspettarci niente di diverso da un poeta per il quale, come già visto ormai in diversi casi, l'acqua rientra nella costituzione di immagini prosaiche e banali²⁵: dunque, è con un tono prosaico e banale che viene reso anche il nesso acque-morte.

In Moretti, ed i versi sopra citati ne sono ulteriore e chiaro esempio, assistiamo a

un prendere le distanze sia da quel Sublime che muoveva dalla eccitazione verbale nella fiducia in analogiche epifanie, sia quello che muoveva dalla rivelazione conoscitiva che si connette alle sollecitazioni sentimentali degli oggetti²⁶.

Esclusa l'accensione verbale, esclusa la rivelazione degli archetipi sottesi all'esistenza umana (elementi presenti entrambi in Rebora), non resta che la pura e semplice constatazione della noia che domina una vita uguale all'acqua sporca di una corte.

In Rebora, al contrario, il tempo-fogna diffonde a tutto il mondo, ideale e materiale, il proprio «alito morto». Se, invece, come accade in *Lontanissimo arpeggia il tramontare*, il «gorgo» del tempo è lasciato libero di scorrere, al fluire impercettibile che, nei frammenti II e LX²⁷, dà quasi la sensazione di un riposo, può sostituirsi un movimento circolare, in virtù del quale si attua una miracolosa mescolanza del passato e del futuro²⁸. In uno scenario di edenica quiete, nella musica dell'imbrunire («lontanissimo arpeggia il tramontare / al tocco delle nubi», p. 40, vv. 1-2), l'uomo è avvolto in un'atmosfera di «tenerezza», che gli consente di evocare e conciliare ricordi e speranze:

Nel silenzio, il ricordo è come gorgo

²⁵ Bastino due esempi: *Farmacia* («... l'acqua per l'infuso / lentamente gorgoglia nel matraccio», p. 142, vv. 23-24), e *La zucca* («Perfino l'acqua che ciancia / nel suo bacile t'accusa / d'essere stolido e ottuso / sol perché sei tutta pancia», p. 239, vv. 13-16).

²⁶ L. Anceschi, *Nascita di un'idea di poesia*, cit., p. 143.

²⁷ Rispettivamente *Nella seral turchina oscurità* e *Per l'aria sorgiva dell'alba*.

²⁸ Abbiamo già visto nel par. 1.1 come anche in Ungaretti le acque dei *Fiumi* permettano di percorrere il tempo a ritroso.

Che mentre in fiume corre si ritorna;
 E la speranza è il suo murmure
 (*Lontanissimo arpeggia il tramontare*, p. 40, vv. 6-8).

La memoria e la speranza, ciò che resta del tempo trascorso e ciò che si chiede al tempo a venire²⁹, sono raffigurate, rispettivamente, nel rigirare del gorgo su se stesso (dunque nel ritornare delle acque torna, se non direttamente il passato, l'impronta che ne è rimasta all'individuo), e nel «murmure», nella voce che lo stesso gorgo emette nel suo movimento.

In una stupenda immagine, Rebora dipinge la speranza come la voce del ricordo, che dal ricordo nasce come il suo dono più prezioso – prezioso soprattutto perché non scontato: abbiamo visto, poco più sopra, che il gorgo del tempo può divenire segno di morte; e d'altronde, lo stesso vortice della memoria è potenzialmente pericoloso, porta in sé la minaccia dell'annegamento, o quanto meno della deriva.

Al contrario, nell'Eden evocato nel frammento *Lontanissimo arpeggia il tramontare*, il ricordo è premessa alla speranza: come questa sarebbe senza spessore, senza storia, se non fosse radicata nel ricordo, così questo, privato della compagna, resterebbe muto, e dunque, in un certo senso, inesistente.

Il nesso acqua-tempo, coniugato con l'altro speranze-memorie, desideriricordi, fa la sua comparsa anche in altri autori. Nel *Giardino dei frutti* (1915), Moretti parla di acque schiumanti in cui, come si perdono il futuro e il passato (il «domani» e il «triste ieri», vv. 3, 10), si perdono ugualmente le speranze del poeta:

Oblio profondo e occulto. Il triste fiume
 della deserta umanità tu sei:
 i desideri miei
 affogarono in te, son le tue schiume.
 (*L'oblio di tutto*, p. 253, vv. 21-24)

Se in Moretti i desideri non resistono al grigiore che domina la vita, ed i ricordi cedono ad un «oblio profondo e occulto», in Montale l'apparato metaforico relativo al tema acqua-tempo-memoria ritorna, ma con la significativa assenza proprio della «speranza» che tanta parte ha, come voce del ricordo, nel frammento reboriano citato da ultimo.

²⁹ Mentre in Rebora ricordi e speranze, incontrandosi, originano la certezza che «le mete non raggiunte dalla vita / tocche saranno dall'arcana morte» (vv. 18-19), e regalano al poeta una sensazione di tranquillo benessere, in Ungaretti la stessa coppia compare, in quella sorta di bilancio esistenziale che è *Lucca*, come foriera della consapevolezza dell'uscita dall'epoca della giovinezza, e dell'ingresso non in una dimensione senza tempo, bensì nell'età adulta, ingresso marcato dal congedo da «desideri e nostalgie», e dal riconoscimento, nel proprio sangue, del sangue della propria stirpe: «Ora lo sento scorrere caldo nelle mie vene, il sangue dei miei morti. [...] Addio desideri, nostalgie. So di passato e d'avvenire quanto un uomo può saperne. Conosco ormai il mio destino, e la mia origine. [...] Ora che considero, *anch'io*, l'amore come una garanzia della specie, ho in vista la morte» (*Lucca*, p. 95).

Nei versi di *Crisalide*, difatti, la vita si costituisce come successione di onde, ed il tempo è assimilato all'elemento liquido³⁰:

... viene a impetuose onde
la vita a questo estremo angolo d'orto.
Lo sguardo ora vi cade sulle zolle;
una risacca di memorie giunge
al vostro cuore e quasi lo sommerge.
Lunge risuona un grido: ecco precipita
il tempo, spare con risucchi rapidi
tra i sassi, ogni ricordo è spento...
(*Crisalide*, p. 87, vv. 12-19).

Le memorie, tracce di un tempo fluidificato, sommergono il cuore della donna in una «risacca», nel ritorno su se stesse delle onde della vita infrantesi impetuosamente ad un ostacolo: non ci troviamo, dunque, di fronte ad un flusso temporale che scorre costante, e riporta al presente frammenti del passato, quanto ad un tempo che procede, qui ad «onde», altrove «a scatti»³¹, e non concede all'uomo di cullarsi nel suo corso placato.

Il ricordo – minaccioso e scomposto ritorno d'acqua in cui il cuore rischia di annegare – scompare, si spegne, quando, quasi fuggendo al grido che «lunge risuona», scompare il tempo: non si tratta, qui, di un placido venir meno del corso cronologico, della conversione delle ondate e della risacca in un «fluido eguale», in un ruscello «che non sembra fluire»; bensì di una fuga, di un nascondersi, di un occultarsi del tempo, che «spare con risucchi rapidi / fra i sassi».

Acqua che s'interra in un gorgo, il tempo, dopo aver violentemente sopraffatto l'io lirico e la sua compagna, inondandoli di sé e di memorie disordinate e indistinguibili, li abbandona: e con esso li abbandona il ricordo. E, se «la frana della memoria, il suo improvviso mancamento, è avvertita come una frana dell'io»³², non possiamo non notare che si tratta di una «frana» causata proprio dall'essenza fluida del tempo, vena carsica che corrode le fondamenta dell'esistenza.

In *Crisalide*, questo venir meno del tempo e del ricordo, parrebbe per un attimo configurarsi come preludio ad un evento miracoloso (il «solare avvenimento» del v. 21), che viene, peraltro, abortito, «prodigio fallito come tutti / quelli che ci fioriscono d'accanto» (vv. 40-41). Interratosi scomparendo tra i sassi, il tempo torna a galla in *Delta*, facendo riemergere, con sé, anche frammenti memoriali:

³⁰ In Montale, come nota Luperini, «l'idea del transito, del tempo che scorre, si congiunge a un'immagine d'acque [...]. Ora saranno torrenti e fiumi, ora stagni e laghi, ora, più raramente, il mare» (R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., p. 75). L'osservazione di Luperini si riferisce alle *Occasioni* ma resta, a mio avviso, valida anche per gli *Ossi di seppia*, dove si trova già operante la stretta associazione tra la categoria del tempo e le figurazioni dell'acqua.

³¹ *Marezzo*, p. 91, v. 32.

³² R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., p. 76.

Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe
 la tua vicenda accordi alla sua immensa,
 ed affiori, memoria, più palese
 dall'oscura regione ove scendevi,
 come ora, al dopopioggia, si riaddensa
 il verde ai rami, ai muri il cinabrese.
 (*Delta*, p. 97, vv. 5-10)

Anche ora il divenire acqua del tempo, il suo prendere corpo, dà origine ad una situazione negativa: difatti, incarnatosi nell'elemento, il tempo non sa più scorrere, «s'ingorga». Manifestatosi in qualcosa di materiale, viene a rompersi e ad impaludarsi a «dighe» che ne impediscono il trascorrere (*Delta*), o a vorticare crudele e a schiaffeggiare con la propria risacca il poeta e la donna che a lui si accompagna (*Crisalide*).

Se il tempo si ferma, non è dunque per incantesimo o per magia, ma per «ingorgo», blocco, stasi forzata, e l'effetto sortito da questo “intasamento” è il riaffiorare di una memoria che, novella Euridice, riemerge da una «oscura regione» di morte, quella regione in cui l'abbiamo vista inabissarsi con «risucchi rapidi» in *Crisalide*. Il ricordo stesso è un che di rappreso, affiorato dal buio al pari di un grumo condensato di immagini, nate anch'esse, paradossalmente, come «il verde ai rami» e «il cinabrese» dei muri, da un addensarsi della materia.

Ed il tentativo di “accordare” la vicenda della memoria personale alla storia eterna del tempo, da cui quella memoria si origina come brandello infinitesimale e misero, sortisce un esito negativo, nella confessione dei versi 11-12:

Tutto ignoro di te fuor del messaggio
 muto che mi sostiene sulla via.

Volutamente ambigua l'essenza del “tu” cui si rivolge l'io lirico: che sia un “tu-donna”, “tu-memoria”, o, nell'incontro tra le due categorie, “tu-ricordo di donna”, di questo “tu” si ignora tutto tranne una traccia, vaga scia da seguire nel percorso della vita.

In ogni caso, la memoria riaffiorata nella marea del tempo ingorgato, è memoria di una perdita, di un'ignoranza, di una mancanza. E, ulteriore ambiguità del senso, nel «fischio del rimorchiatore» (v. 19), presagio del possibile “miracolo”, c'è, di nuovo, sia qualcosa della donna amata, che della stessa memoria. Ma, che sia testimonianza dell'allontanamento di una possibilità di riscatto, o che si apra in extremis al balenare di un “segno”, la coincidenza del tempo con l'elemento liquido è indice di un disagio

esistenziale³³: mentre l'individuo non riesce a dominare la sua «vita che fugge / come acqua tra le dita»³⁴, il gocciolio dei minuti rappresenta la prigione ciclica (la «ruota delle stagioni») che lo stringe e non gli lascia intravedere via di fuga, se non nel ritorno a quel mare con cui, abbiamo visto, viene ad instaurarsi un gioco ambivalente di attrazione e rifiuto:

Scendendo qualche volta
 gli aridi greppi ormai
 divisi dall'umoroso
 Autunno che li gonfiava,
 non m'era più in cuore la ruota
 delle stagioni e il gocciare
 del tempo inesorabile;
 ma bene il presentimento
 di te m'empiva l'anima...
 (*Scendendo qualche volta*, p. 55, vv. 1-9)

Ancora una volta, ritorna qui «il tema dell'acqua che scorre giù come autentico supporto materiale del tempo che fugge»³⁵. L'avanzamento dell'individuo – scandito da un tempo che, insidiosamente, si fa acqua – lungo un percorso prestabilito e fisso, che ha approdo nella morte, potrebbe dunque essere interrotto dal ritorno al mare. E tuttavia, come già rilevato³⁶, l'io lirico si rassegna, o sceglie volontaristicamente, la terraferma. Rimanendo, dunque, in balia delle onde ostili, e delle gocce inesorabilmente sempre uguali e fisse, del «tempo fatto acqua».

4.2 Le acque e la morte (Montale, Sbarbaro, Campana, Moretti)

L'acqua può essere allora, in quanto figura del tempo, figura della morte. Per restare a Montale, difatti, quando anche non si parli esplicitamente di «acqua morta»³⁷, acque e defunti sono comunque associati. Si legga, in *Meriggi e ombre, I morti*:

Il mare che si frange sull'opposta

³³ Più avanti, nelle raccolte successive, «il tempo fatto acqua» sarà esplicitamente presagio della «morte che vive», in *Notizie dall'Amiata – E tu seguissi...* (nelle *Occasioni*, p. 191, vv. 26, 28). Come nota Testa, «mentre la pioggia lenta tramuta anche lo scorrere del tempo in acqua, gli opposti si conciliano a danno e a scherno del soggetto, chiuso allucinatoriamente in una dimensione d'incubo» (E. Testa, *Montale*, cit., p. 48). Per fare solo un altro esempio, e dare la misura di quanto l'immagine del tempo-acqua sia persistente nell'opera di Montale, ricordo un componimento di *Satura, L'Arno a Rovezzano*: «I grandi fiumi sono l'immagine del tempo, / crudele e impersonale» (p. 381, vv. 1-2).

³⁴ *L'agave su lo scoglio – Scirocco*, p. 71, vv. 9-10.

³⁵ M.J. Meynaud, *Oggetti e archetipi nella poesia di Eugenio Montale. Dagli Ossi di seppia alla Bufera*, in AA. VV., *La poesia di Eugenio Montale*, cit., p. 35.

³⁶ Cfr. par. 1.3 e 2.4.

³⁷ *Lindau*, nelle *Occasioni*: «La rondine vi porta / fili d'erba, non vuole che la vita passi. / Ma tra gli argini, a notte, l'acqua morta / logora i sassi» (p. 119, vv. 1-4).

riva vi leva un nembo che spumeggia
 finchè la piana lo riassorbe. Quivi
 gettammo un dì sulla ferrigna costa,
 ansante più del pelago la nostra
 speranza! – e il gorgo sterile verdeggia
 come ai dì che ci videro fra i vivi.

...

Così

forse anche ai morti è tolto ogni riposo
 nelle zolle: una forza indi li tragge
 spietata più del vivere. Ed attorno,
 larve rimorse dai ricordi umani,
 li volge fino a queste spiagge, fiati
 senza materia o voce
 traditi dalla tenebra; ed i mozzi
 loro voli ci sfiorano pur ora
 da noi divisi appena e nel crivello
 del mare si sommergono.

(*I morti*, pp. 95-96, vv. 1-7, 27-37)

La crescente inquietudine che s'impadronisce dell'io lirico («turbina / quanto in noi rassegnato a' suoi confini / risté un giorno», vv. 20-22), lo porta ad una sterile agitazione, ad un tentativo di evadere dalla propria prigione esistenziale – ma è tentativo destinato al fallimento, evasione che approda ad altra prigionia: quasi librato all'esterno nella «rottura della barriera tra interiorità del soggetto [...] e i dati fisici dell'esteriorità»³⁸, il cuore dell'io poetante finisce nelle maglie di un'altra rete:

... tra i fili che congiungono
 un ramo all'altro si dibatte il cuore
 come la gallinella
 di mare che s'insacca tra le maglie.
 (p. 95, vv. 22-25)

A questa inquietudine partecipano i morti, anch'essi «immobili e vaganti» (v. 26), privi di ogni riposo, tarlati da «una forza [...] spietata più del vivere»: e la riva del mare, dove già fu «gettata», dai vivi, una speranza (già affannata, incerta, se quell'attributo «ansante più del pelago» può riferirsi ad essa, oltre che alla «costa ferrigna» affaticata dal «gorgo sterile»), è ancora luogo dove, ormai «larve», gravitano.

Quasi nell'attesa di salpare alla volta di una dimora altra, come alle sponde dei fiumi anticamente deputati al transito verso l'Ade, o a segnarne la soglia invalicabile, i morti montaliani accorrono a riva, colti nell'intervallo dell'indecisione, quando, strappati alle «zolle», si librano nella terra dei vivi, dai vivi «divisi appena», prima di congedarsi e rientrare nell'ambito

³⁸ E. Testa, *Montale*, cit., pp. 23-24.

dell'indifferenziato, nelle acque da cui le esistenze si originano e a cui, terminato il loro ciclo individuale, si ricongiungono.

La spiaggia, in questo “frattempo”, è limbo in cui si dà la loro coabitazione con i superstiti, impercettibile se non per impalpabili sfioramenti d'ali, unico modo in cui, «fiati / senza materia o voce», i defunti possano far avvertire il proprio passaggio, impossibilitati a incidere diversamente in quel mondo che pure si attardano a lasciare. Fino a che, a porre fine alla contingenza che ha visto ridursi a membrana osmotica il «limite che separa i sopravvissuti dagli scomparsi»³⁹, questi fanno ritorno al mare – realizzando, con ciò, l'approdo al «circolo» precluso allo «sbandato passare»⁴⁰ dell'io poetante. Forme più fragili, più inconsistenti, e dunque più vere, di quelle «monche esistenze»⁴¹ che vibrano tra il nulla di un prima e il nulla di un dopo.

Tra i morti che «nel crivello / del mare si sommergono», per una «spia linguistica» messa in rilievo da Luperini, possiamo considerare anche la Arletta che prestava il proprio nome alla lirica poi intitolata *Incontro*⁴².

La fanciulla morta⁴³, evocata per lo spazio di una breve apparizione prodigiosa subito persa, torna nella metamorfosi della «misera fronda» che cresce su di una soglia: «... e quasi anelli / alle dita non foglie mi si attorcono / ma capelli»⁴⁴ (*Incontro*, p. 99, vv. 43-45).

Ma è un attimo:

Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari
qual sei venuta, e nulla so di te.
(*Incontro*, p. 99, vv. 46-47)

La visitatrice proveniente, come i defunti dalle «zolle», da un'oscura dimensione, viene quasi perduta in un gorgo, al pari di quelli, a ribadire

³⁹ *Ivi*, p. 24.

⁴⁰ *Dissipa tu se lo vuoi*, p. 61, vv. 5-6: «M'attendo di ritornare nel tuo circolo, / s'adempia lo sbandato mio passare».

⁴¹ *Crisalide*, p. 88, v. 83.

⁴² «C'è [...] una spia linguistica che riconduce *I morti* a *Incontro*: in questa seconda poesia, passata dalla redazione in rivista del '26 a quella in volume del '28, il poeta ha tolto dal titolo e dal testo il nome d'Arletta e l'ha sostituito nell'ultima strofa con un altro vocativo, “Oh sommersa!” che riprende il verbo conclusivo di *I morti* [...]. I sommersi, dunque, sono i defunti. Tutto fa pensare che la loro rievocazione in *I morti* sia un modo specifico di rielaborazione del lutto di Arletta» (R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., p. 53).

D'altronde, l'osservazione di Lonardi, secondo cui in *Incontro* il nome taciuto di Arletta agisce in una sorta di «disseminazione» nel testo di unità foniche che lo presumono e lo presentificano, può essere, se pure in maniera meno accentuata, considerata valida anche per il testo di *I morti* (cfr. G. Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del Melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 146 ss.).

⁴³ Cfr. G. Zampa, *Introduzione* a E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., pp. XXVIII-XXIXn.

⁴⁴ Se qui è compiuta la trasformazione di foglie in capelli, già in *Fine dell'infanzia* i due termini erano accostati, nell'immagine delle «scarse capellature / di tamerici pallide» (p. 67, vv. 14-15) in cui si fondono il regno vegetale e quello propriamente umano. Forse opera su Montale una suggestione campaniana, che ritrae le fanciulle intraviste durante la salita alla Verna come «creature del paesaggio cubistico, in luce appena dorata di occhi interni tra i fini capelli vegetali» (*La Verna, Sulla Falterona (Giogo)*, p. 36).

dunque il nodo che viene a stringersi tra la categoria della morte e la sfera tematica dell'acqua.

Con minori implicazioni simboliche, già in Sbarbaro erano presenti immagini dell'acqua, connotate in questo senso. Di «acqua morta»⁴⁵, difatti, il poeta di *Pianissimo* parla per indicare la condizione di non-vita cui è destinata la propria esistenza; mentre un'«oscura acqua di fiume» diviene possibile via d'uscita da quella stessa condizione di scacco esistenziale:

finchè giorno verrà, spero, ch'io esca
di qui con passo fermo e m'incammini
a qualche piazza vuota, a qualche buia
acqua di fiume...
(*Lettera dall'osteria*, p. 87, vv. 41-44):

la portata letale delle acque diventa esplicita nell'idea della morte per annegamento, qui auspicata contro una vita che, in sé, è già morte; ed il ritorno all'elemento indica il riassorbimento, da parte di questo, di una «vita strozzata»⁴⁶. Ma torniamo a Montale.

Se l'acqua, come visto, è associata ai defunti, è percepita come dimora dei morti, ciò accade anche a causa della sua forza rapinosa e, appunto, letale. Acqua che distrugge, ad esempio, è quella del «mare florido / e vorace» di *Fine dell'infanzia*⁴⁷, scatenata a colpire violentemente le illusioni del soggetto dopo averle infidamente assecondate:

Un'alba dovè sorgere che un rigo
di luce su la soglia
forbita ci annunciava come un'acqua;
...
L'inganno ci fu palese.
Pesanti nubi sul torbato mare
che ci bolliva in faccia, tosto apparvero.
Era l'aria in attesa
di un procelloso evento.
(*Fine dell'infanzia*, p. 69, vv. 84-86, 90-94)

Accanto al mare che accoglie la finitezza dell'individuo, ed è termine cui l'uomo vorrebbe «accordare» il proprio linguaggio, l'intera propria esistenza; acanto al mare come segno di vita, ecco il mare latore di morte, proteso ad aggredire la fragile creatura che gli si è rivolta chiamandolo «padre». E dunque l'io lirico, «anche quando si rivolge al mare [...] come a un padre, in realtà si rivolge a un padre severo e delirante»⁴⁸; ciò nonostante resta vivo il

⁴⁵ *Taci, anima mia. Son questi i tristi*, p. 46, v. 20.

⁴⁶ Montale, *Arsenio*, p. 84, v. 58.

⁴⁷ P. 69, vv. 81-82.

⁴⁸ P. Bigongiari, *Dal "correlativo oggettivo" al "correlativo soggettivo"*, cit., p. 426.

bisogno di riconoscere questa paternità di cui la sua vita va in cerca: in altre parole di adeguare il suo io infermo alle ragioni oscure del padre perduto, assente nel suo delirio⁴⁹.

E, se il poeta scopre in sé i tratti di un'immobile vita vegetale, il mare che infuria sull'agave è, ancora, il padre «delirante» che preannuncia morte:

ora son io
l'agave che s'abbarbica al crepaccio
dello scoglio
e sfugge al mare da le braccia d'alghe
che spalanca ampie gole e abbranca rocce.
(*L'agave su lo scoglio* – *Scirocco*, p. 71, vv. 15-19)

Il poeta è la pianta che resiste al tentativo di distruzione messo in atto dallo stesso mare cui deve la sua esistenza. L'agave, preferendo lo scoglio ai flutti, compiendo «la scelta della terra contro il mare»⁵⁰ – che «è anche opzione per una condizione di resistenza morale [...], resistenza all'invito dell'indifferenziato naturale»⁵¹ – sente, contemporaneamente, la propria «immobilità come un tormento» (v. 23).

D'altra parte anche in *Arsenio*, il cui protagonista è esplicita figura del poeta⁵², si parlerà di un ossimorico «immoto andare», di «delirio d'immobilità»⁵³, e, parimenti, di condizione limite tra l'umano e il vegetale:

... giunco tu che le radici
con sé trascina, viscide, non mai
svelte...
(*Arsenio*, p. 84, vv. 46-48).

E, nel secondo dei momenti raccolti sotto il titolo complessivo di *L'agave su lo scoglio*, torna di nuovo l'immagine di poeta-pianta:

e tu che tutta ti scrolli fra i tonfi
dei venti disfrenati
e stringi a te i bracci gonfi
di fiori non ancora nati;

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., p. 46.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Molti anni dopo aver scritto la lirica, nel 1960, concedendo un'intervista a «Quaderni Milanese», Montale dirà, di Arsenio e del personaggio che appare in *Iride* (nella *Bufera*): «Arsenio e il Nestoriano sono proiezioni di me» (*Dialogo sulla poesia*, «Quaderni Milanese», 1, autunno 1960, ora in E. Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 580).

⁵³ *Arsenio*, p. 83, v. 23. Scrive Guglielmi: «Montale rappresenta la condizione della vita come movimento illusorio: “immoto andare”. È una condizione che si configura come necessaria: “anello di una catena”. “Delirare” significa etimologicamente “uscire dal solco”. Il “delirio d'immobilità” è un'agitazione frenetica che ricade su se stessa. Il movimento non si realizza. È un cieco andare che non progredisce: “troppo noto delirio»» (G. Guglielmi, *Montale, «Arsenio» e la linea allegorico-dantesca*, in Aa. Vv., *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., pp. 374-375).

come senti nemici
 gli spiriti che la convulsa terra
 sorvolano a sciame,
 mia vita sottile, e come ami
 oggi le tue radici
 (*L'agave su lo scoglio – Tramontana*, p. 72, vv. 14-22).

Da un lato, dunque, un mare primordiale e terribile che si solleva a punire un figlio incapace di conformarsi alla sua legge; dall'altro l'individuo-giunco che sceglie la terra, rifiutando il ritorno nel «barbarico stato di indistinzione e disordine»⁵⁴, nel caos precedente le vite individuate, anche a costo di condannarsi al tormento di una stasi forzata.

L'immobilità si viene profilando come una qualità contraddittoria, negativa e positiva insieme: per un verso è il segno dello scacco e della frustrazione, il sigillo delle creature espulse dal mare e da una possibile felicità cosmica; dall'altro, è il simbolo della resistenza, dello sforzo di ricostruire, nell'aridità di una condizione deietta [...], una dimensione morale e un embrione di nuova identità⁵⁵.

Anche da Campana, dieci anni prima, viene avvertito il senso del precario equilibrio su cui si regge l'esistenza dell'uomo in un paesaggio dove l'acqua si «regina»: come già accennato⁵⁶, tale consapevolezza è resa fin dai primi passi del pellegrinaggio verso la Verna:

La pioggia à reso cupo il grigio delle montagne. Davanti alla fonte hanno stazionato a lungo i Castagnini attendendo il sole, aduggiati da una notte di pioggia nelle loro stamberghie allagate. Una ragazza in ciabatte passa che dice rimessamente: un giorno la piena ci porterà tutti. Il torrente gonfio nel suo rumore cupo commenta tutta questa miseria. (*La Verna – Castagno, 17 Settembre*, p. 35).

Proprio mentre si accinge ad intraprendere un pellegrinaggio⁵⁷ che si svolge in un paesaggio plasmato dall'elemento, e mentre da quell'elemento si sente egli stesso permeato e chiamato ad altro grado di esistenza, l'io lirico manifesta la consapevolezza di dover opporre resistenza alle acque.

Da un canto, dunque, il richiamo ad una conoscenza della natura per orfica immersione nella stessa, e nelle acque che meglio ne rappresentano la forza; d'altro canto, invece, la coscienza della possibilità di venir sopraffatto da parte dell'elemento. Il torrente seguendo il cui corso il poeta potrà accedere alla vetta della Falterona ed attingere alla sorgente, si manifesta, prima di acconsentire al cammino, in tutta la sua forza ingovernabile.

⁵⁴ W.H. Auden, *Gli irati flutti, o l'iconografia romantica del mare*, cit., p. 35.

⁵⁵ R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., pp. 47-48.

⁵⁶ Cfr. par. 2.3.

⁵⁷ Ma l'immagine dell'acqua come tramite e guida del viaggio verrà meglio analizzata nel cap. 6.

Dopo aver assistito alla vittoria delle acque, il viandante stringe comunque con esse un patto, accetta il rischio di farsi condurre da esse alla meta. L'idea del "patto" tra uomo e acqua⁵⁸ torna a farsi presente più avanti:

L'acqua il vento
 La sanità delle prime cose –
 Il lavoro umano sull'elemento
 Liquido – la natura che conduce
 Strati di rocce su strati – il vento
 Che scherza nella valle – ed ombra del vento
 La nuvola – il lontano ammonimento
 Del fiume nella valle –
 E la rovina del contrafforte – la frana
 La vittoria dell'elemento – il vento
 Che scherza nella valle

(*La Verna, II – Ritorno, Salgo (nello spazio, fuori del tempo)*, p. 42, vv. 1-11).

Nell'alleanza tra l'uomo e la natura, simboleggiata dall'acqua, Campana imbriglia la portata catastrofica della materia «selvaggia, barbarica, primordiale»⁵⁹:

così tutto il deforme e il catastrofico della montagna e della selva sarà dominato, come dal lavoro e dalla volontà dell'uomo, anche dalla sua coscienza; nel tutto unito e ordinato si pacificherà il caos, la divisione, la confusione. Orficamente il mondo ritorna all'unità [...]. La barbarie della natura corrisponde alla barbarie dei sentimenti, al loro peso, e per l'una e per l'altra brillerà il sogno, la purificazione, la melodia⁶⁰.

E tuttavia, nell'equilibrio l'io lirico continua a riconoscere la precarietà, la minaccia del «mistico incubo del Caos»⁶¹: e la voce del fiume viene percepita come un «ammonimento», presagio della finale «vittoria dell'elemento».

Anche in Moretti, in una visione apocalittica che interrompe l'atmosfera di abulia delle *Poesie scritte col lapis* (1910), fa la sua comparsa il tema della terribilità delle acque:

Cupe valli senza fondo,
 paludi tremule, strati
 d'acque di fiumi arrestati,
 ruine d'un distrutto mondo,
 ...

⁵⁸ Il tema del lavoro umano che agisce per modificare e armonizzare il corso potenzialmente devastante degli elementi naturali, ed in particolare delle acque, ricorre anche nel Montale de *Le Occasioni*, che sottolinea la precarietà di tale equilibrio: «... il segno... / ... / d'acque composte sotto padiglioni / e non più irose a ritentar fondali / di pomice, è sparito?...» (*Il rumore degli embrici...*, p. 164, vv. 7, 13-15).

⁵⁹ N. Bonifazi, *Note ai «Canti orfici»*, cit., p. 140.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *La Verna, II – Ritorno, Salgo (nello spazio, fuori del tempo)*, p. 43.

marine senza più lito
verso orizzonti di fuoco,
onde il cui gemito è un roco,
un terrifico ruggito...
(*Dove sei?*, p. 36, vv. 1-4, 9-12).

Si tratta di un'escursione in luoghi «letei» (v. 16), dove alla solita piattezza del vivere si sostituiscono il rombare delle acque⁶² o la loro stagnazione. Ma è un'escursione, comunque, dichiaratamente provvisoria, se l'anima del poeta, cui egli si rivolge con l'interrogazione che costituisce il titolo del testo, è rimasta nella dimensione più consona a Moretti, quella che caratterizza la sua poesia:

Nella casa solatia
sosti, fra i vecchi rosai,
in mezzo ai luoghi che amai
troppo tardi, anima mia?

Sosti con gli antichi miei
ricordi? con le mie nuove
speranze? Anima mia, dove
sei? dove sei? dove sei?
(*Dove sei?*, p. 37, vv. 29-36).

4.3 «O pioggia dei cieli distrutti»: immagini di diluvio (Gozzano, Saba, Rebora, Montale, Moretti)

Altre immagini in cui l'acqua compare in tutta la sua portata distruttiva sono quelle relative alla pioggia. Se nell'arsura questa è, ovviamente, desiderata, quando avvenga che superi il limite diviene essa stessa, abbiamo visto, foriera di morte: e tuttavia, in non pochi casi, alla morte per acqua segue una reintegrazione, in forma mutata, nella vita.

Nei *Versi militari* di Saba, per lo più dominati dalla sensazione dell'arsura e della sete, la pioggia è solo minacciata dal cielo: «il cielo, senza mai piovere, tuona»⁶³, e quest'assenza si identifica con l'assenza della prova, dell'esperienza che lasci un'impronta indelebile alla vita, e la tempri o l'annienti:

Mai un'ardita impresa, un bel delitto.
Solo la pace, solo la tempesta

⁶² Il «ruggito» delle onde è inserito, in una lirica di *Fraternità* (1905), la prima silloge del poeta di Cesenatico, tra le altre cause dell'apprensione della madre: «... la madre piangeva / con tutti i singhiozzi di tutte / le madri che han figli pel mondo, / che han figli in sentieri lontani, / vicini ai pericolo, ai danni, / vicini allo scroscio dell'acque / vicini al rombare dei treni» (*L'arma*, p. 532, vv. 66-72).

⁶³ *Durante una marcia* – I, p. 33, v. 4.

che brontola e non scoppia, solo questa
parodia della gran carneficina
(*Il capitano* – II, p. 47, vv. 5-8).

Nella sterile ripetitività della vita militare, purché irrompesse e sconvolgesse la monotonia insostenibile dei giorni, anche una «carneficina» sarebbe bene accetta. Appunto ad una carneficina è paragonata la tempesta, presagita dunque come un evento insieme liberatorio e terribile, in cui morte e vita coesistono; e l'individuo è condannato alla parodia di entrambe: alla minaccia della pioggia che non viene, ed alla farsa della guerra che non si combatte.

Ancora condizioni di attesa negli *Ossi di seppia*: ed è stavolta non la pioggia-carneficina quanto la pioggia benefica, ad essere aspettata nell'aridità del meriggio.

L'arsura, in giro; un martin pescatore
volteggia s'una reliquia di vita.
La buona pioggia è di là dallo squallore,
ma in attendere è gioia più compita.
(*Gloria del disteso mezzogiorno*, p. 39, vv. 9-12);

Sale un'ora d'attesa in cielo, vacua,
dal mare che s'ingrigia.
Un albero di nuvole sull'acqua cresce,
poi crolla come di cinigia.
(*Il canneto rispunta i suoi cimelli*, p. 41, vv. 5-8).

La «buona pioggia», che disseta la terra senza mutarla in palude, che soccorre la vita inaridita senza condannarla ad altra morte, si colloca «di là» dalla sfera del quotidiano, di ciò che si percepisce come accessibile. E l'«ora d'attesa» si risolve con il prendere atto del «crollo» in cenere dell'impalcatura delle nuvole: non pioverà.

L'«orto assetato»⁶⁴, la «reliquia di vita», lo stesso io lirico, «presenz[a] falb[a]»⁶⁵ fra le altre, restano fissi nella «troppa luce»⁶⁶, nella «gioia compita» dell'attendere, stato d'animo in cui è incluso «anche il senso di serietà di chi, ben compreso quale sia il suo limite, aspetti ormai senza più sussultare»⁶⁷.

La pioggia purificatrice, almeno per ora, non interviene a rompere l'afosa oppressione (sarà più tardi, in *Arsenio*, che finalmente farà irruzione – e dopo tanta attesa, tuttavia, il soggetto non saprà cogliere il prodigio, l'occasione per passare ad «un'altra orbita»).

Dunque, pur se distanti nel tempo, nelle ragioni poetiche, nelle immagini, *Versi militari* e *Ossi* brevi restano bloccati nell'assenza della pioggia. Al

⁶⁴ *Il canneto rispunta...*, p. 41, v. 3

⁶⁵ *Gloria del disteso mezzogiorno*, p. 39, v. 4

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ S. Ramat, *Montale*, cit., p. 48.

contrario, nelle visioni di Rebora, la pioggia si accampa sulla scena come elemento dominante, fino a divenire uno dei motivi portanti di tutti i *Frammenti lirici*. E si tratta di una pioggia – quasi carica della stessa aggressività che l'io poetante nutre nei confronti delle «lordure e menzogne»⁶⁸ che infangano la vita materiale e spirituale degli uomini – che manifesta la violenza propria di un diluvio, come si evince dai frammenti XIV, XLV, LXIX:

O pioggia dei cieli distrutti
 Che per le strade e gli alberi e i cortili
 Livida sciacqui uguale,
 Tu sola intoni per tutti!
 Intoni il gran funerale
 Dei sogni e della luce
 Nell'ora ch'ha trattenuto il respiro...
 (*O pioggia dei cieli distrutti*, p. 38, vv. 1-7);

Con me in persi indicibili moti
 È la pioggia che fila giù bieca...
 (*Con me in persi indicibili moti*, p. 84, vv. 1-2);

O pioggia feroce che lavi ai selciati
 Lordure e menzogne
 Nell'anime impure,
 Scarnifichi ad essi le rughe
 E ai morti viventi, le rogne!
 ...
 Tu, per la tenebra nuda
 Della cruda grondante tua striglia,
 Rodi chi visse di baratto e scoria:
 Annaspa egli nella memoria,
 O si rimescola agli altri rifiuti,
 O va stordito ai rivoli di spurghi
 Che tu gli spazzi via.
 (*O pioggia feroce che lavi ai selciati*, p. 126, vv. 1-5, 14-20).

Come spesso accade nella poesia di Rebora, l'evento concreto assurge alla sfera del trascendente, dal dato fisico si scivola sul piano esistenziale, e dal luogo contingente («le strade e gli alberi e i cortili») la pioggia passa ad invadere lo spazio personale, fisicamente e spiritualmente connotato («il vario contrasto / della carne e del cuore»⁶⁹).

Il diluvio dunque arreca morte⁷⁰ («il gran funerale») e devastazione; nelle acque si manifesta l'attimo di follia di tutta la natura: come si legge in un altro

⁶⁸ *O pioggia feroce*, p. 126, v. 2.

⁶⁹ *O pioggia dei cieli distrutti*, p. 38, vv. 11-12.

⁷⁰ Cfr. Govoni: «L'annata lava con la pioggia il suo cadavere» (*Sommario*, in AGS, p. 49, v. 1).

frammento, il «fragor di grandine» indica un momentaneo rovesciarsi dell'ordine cosmico e sociale:

Viene un vento di bufera
 Velocissimo, e scoppia
 In un fragor di grandine.
 Anche tu, immortal natura,
 Perdesti oggi l'ineffabile
 Saggezza: lode a satana!
 (*Viene un vento di bufera*, p. 87, vv. 1-6).

Nei toni cupi che rispecchiano la violenza della terribile «profezia»⁷¹ reboriana, viene cantata l'inevitabile distruzione dell'«ansiosa città [che] non avverte» «l'ora ammonitrice»⁷²; la necessità di espellere quanto di impuro si cova nel «similoro / di tutti»⁷³; il bisogno di annientare forme di vita degradate e degradanti.

La pioggia di Rebora si presenta come la «strana e prodigiosa fata» di cui parla Michelet, che «con poco fa tutto; con poco distrugge tutto: basalto, granito e porfido»⁷⁴.

Ma lo scrosciare delle acque (reso fonicamente, nel frammento XIV, dal ripetersi della sibilante e dal timbro vocalico chiuso delle «i» e delle «u»: «bussano i timpani cupi, / strisciano i sistri lisci...»⁷⁵), dopo aver ridotto alla stregua di moribondi gli individui che, abbandonati dalla «ragione», «boccheggia[no]»⁷⁶, si fa tramite e presagio della rigenerazione.

Se, come nota Curi, «la poesia di Rebora è annuncio, profezia»⁷⁷, e

comunica non una verità ma la destrutturazione del tempo e della storia, l'incessante trapassare del presente nel futuro, l'incalzare di un avvenire che [...] è transizione, scorrimento, metamorfosi, tempo che inghiotte il tempo⁷⁸,

è vero anche che,

da ultimo, la profezia della fine del mondo diventa [...] profezia della necessità e dell'avvento di un altro mondo⁷⁹.

E metafora privilegiata di questo mutamento incessante, della rovina del reale e della nascita di un nuovo mondo, è proprio la pioggia, segno di «una

⁷¹ *O pioggia feroce*, p. 126, v. 13.

⁷² *Con me in persi indicibili moti*, p. 84, vv. 8, 9.

⁷³ *O pioggia feroce*, p. 126, vv. 10-11.

⁷⁴ J. Michelet, *Il mare*, cit., p. 231.

⁷⁵ *O pioggia dei cieli distrutti*, p. 38, vv. 8-9.

⁷⁶ *Ibid.*, v. 20.

⁷⁷ F. Curi, *La poesia italiana nel Novecento*, cit., p. 140.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

catarsi, [...] non solo più morale, ma già religiosa»⁸⁰, figura del biblico diluvio che cade per quaranta giorni sulla terra e la lascia, ritirandosi man mano le acque, purificata.

Un'eletta dottrina,
Un'immortale bellezza
Uscirà dalla nostra rovina
(*O pioggia dei cieli distrutti*, p. 39, vv. 30-32),

scrive Rebora a chiudere il frammento XIV; e, nel sigillare il frammento LXIX, rende ancora più esplicito il riferimento ad una realtà "altra":

Ma per noi, fredda amazzona implacata,
O pioggia di scuri e di frecce
Tu sei redentrice adorata
Del rinnegato bene;
...
Snuderai l'oro e la gloria
Che non si vendon né recan piacere,
Ma splendono d'un balenio
Che irraggia invisibile sugli altri con Dio.
(*O pioggia feroce*, pp. 126-127, vv. 21-24, 37-40)

Dopo l'annientamento, dunque, la rigenerazione, la «bellezza» che sorge, ma ora «immortale», dallo sfacelo, dalla rovina; dopo l'annientamento, il ritorno del «bene». Dopo lo scatenarsi degli elementi, sotto «le nubi d'ebano e amianto»⁸¹, la consapevolezza che «la labile storia del mondo / s'invera e trapassa così»⁸².

È interessante notare come, sia pur nella scarsa frequenza con cui ricorre, il tema della pioggia che devasta compaia anche nella poesia di Gozzano (mentre sia assente, se non nell'accezione patetico-sentimentale che abbiamo esaminato nel par. 3.3, nella maggior parte dei poeti afferenti alla "zona" crepuscolare).

In quel «tessut[o] di piccole sensazioni e di ironia»⁸³ che caratterizza una poesia da «sopravvissuto», non c'è posto per le visioni di apocalissi e redenzione che abitano i *Frammenti lirici*. Leggiamo, dai *Colloqui* (1911), *Il gioco del silenzio*:

Non so se veramente fu vissuto
quel giorno della prima primavera.
Ricordo – o sogno? – un prato di velluto,
ricordo – o sogno? – un cielo che s'annera,
e il tuo sgomento e i lampi e la bufera

⁸⁰ M. Guglielminetti, *Clemente Rebora*, cit., p. 34.

⁸¹ *Fuor delle nubi d'ebano e amianto*, p. 108, v. 1.

⁸² *Ibid.*, vv. 9-10.

⁸³ E. Montale, *Esiste un decadentismo in Italia?*, in Id., *Sulla poesia*, cit., p. 114.

livida sul paese sconosciuto...

Poi la cascina rustica del colle
e la corsa e le grida e la massaia
e il rifugio notturno e l'ora folle
e te giuliva come una crestaia,
e l'aurora ed i canti in mezzo all'aia
e il ritorno in un velo di corolle...

(p. 143, vv. 1-12).

L'acquazzone, in questi versi, è semplicemente un evento meteorologico, nota di colore che s'inserisce col suo "livore" tra i dati del paesaggio, accanto al «velluto» verde dei prati, all'annerirsi dell'orizzonte: la pioggia non è metafora per qualcos'altro, non è allegoria che alluda ad una realtà ulteriore, non è forza determinante che influisce nel farsi e disfarsi del mondo, nella vicenda di castigo e redenzione delle anime (come in Rebora); né è segno di una soluzione di continuità rispetto al tempo ordinario (come, in modi diversi, in Saba e Montale).

La tempesta che irrompe nella giornata di «prima primavera» viene allontanata, insieme al quadretto che la comprende, nell'incertezza del sogno, del non vissuto: non si tratta, dunque, di una situazione presente, urgente, nella quale l'individuo coglie l'esplicitarsi di un messaggio oscuro, di un desiderio, di una profezia, quanto di una rievocazione, della riesumazione, giocata tra il trasporto nostalgico ed il distacco, di un evento ormai trascorso.

D'altronde, questo comportamento è in linea con quell'«atteggiamento psicologico caratteristico di Gozzano»⁸⁴, riscontrato da Mengaldo alla base di altre liriche,

per cui la realtà può essere contemplata e riprodotta solo a patto di allontanarla, e per così dire ri-viverla, in una distanza temporale [...] o, che è lo stesso, spaziale (l'esotismo gozzaniano, e vi rientra pure il gusto per una campagna stilizzata)⁸⁵.

La bufera, distanziata nell'alea del sogno nel *Gioco del silenzio*, viene ulteriormente allontanata nel tempo nel racconto che costituisce la materia di *Cocotte*, e ridotta a puro passatempo di un bambino⁸⁶:

«Piccolino, che fai solo soletto?»

⁸⁴ P.V. Mengaldo, *Guido Gozzano*, in Id. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 94.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Quanto diverso, questo bambino già nostalgicamente rapito dal fascino delle cose lontane («deità favoleggiate: / i naviganti e l'Isole Felici / ... le fate intese a malefici», p. 207, vv. 31-33), rispetto al bambino palazzeschiiano di *Le mie passeggiate*! In gozzano il bimbo ha in nuce le caratteristiche dell'uomo adulto, i suoi rimpianti, le sue perplessità, la sua stessa tendenza a giocare col tempo passato, rievocandolo nel pensiero. Il bambino di Palazzeschi, invece, rappresenta lo stadio culminante di una regressione verso il non-senso compiuta dal poeta delegittimato nel suo ruolo, che, lungi dal cogliere le conseguenze amare ed ironiche lette in tale delegittimazione da Gozzano, si abbandona al divertimento legato alla mancanza di alcun tipo di responsabilità.

«Sto giocando al Diluvio Universale».

Accennai gli stromenti, le bizzarre
cose che modellavo nella sabbia,
ed ella si chinò come chi abbia
fretta d'un bacio e fretta di ritrarre
la bocca...

(*Cocotte*, p. 206, vv. 5-11).

Come vedremo in seguito a proposito della leggenda di Ulisse, il *topos* del diluvio universale è banalizzato, degradato a mero passatempo infantile, privato di ogni portata escatologica e mitica.

E torniamo, infine, a Montale, che della portata escatologica della pioggia fa elemento fondamentale di *Arsenio*, possibile chiave d'accesso ad un'altra esistenza:

I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
ai vetri luccicanti degli alberghi.
Sul corso, in faccia al mare, tu discendi
in questo giorno
or piocono ora acceso, in cui par scatti
a sconvolgerne l'ore
uguali, strette in trama, un ritornello
di castagnette.

È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo.
(*Arsenio*, p. 83, vv. 1-12).

Quel discendere «realissim[o] e allegoric[o]»⁸⁷ verso il mare in tempesta, «salso nembo / vorticante» (vv. 15-16), nell'auspicio di un miracolo che «scatti» improvviso a turbare la fissità del già scritto, significa anche, per *Arsenio*, tentare il ritorno all'«Alfa dell'esistenza»⁸⁸. Il «ritornello di castagnette», come quel «concerto ineffabile / di sonagliere»⁸⁹ che il poeta si augura accompagni la protagonista di *Falsetto*, indica la rottura del tempo ordinario, lascia intravedere, all'individuo che già abbiamo conosciuto come «giunco» sofferente di un «delirio d'immobilità», la possibilità di un riscatto, l'occasione del cambiamento, del moto, del viaggio verso un Altrove.

La pioggia, preannunciata da eventi visivi e uditivi, da apparizioni dunque che coinvolgono diverse sfere sensoriali, infine si manifesta, lasciando intravedere uno spazio di salvezza all'interno della prigionia ordinaria,

⁸⁷ G. Guglielmi, *Montale, «Arsenio», e la linea allegorico-dantesca*, cit., p. 379.

⁸⁸ W.H. Auden, *Gli irati flutti, o l'iconografia romantica del mare*, cit., p. 46.

⁸⁹ *Falsetto*, p. 14, vv. 20-21.

accendendo un'occasione di rigenerazione nello scorrere mortifero di un'esistenza ai limiti tra l'umano e il vegetale:

Discendi in mezzo al buio che precipita
e muta il mezzogiorno in una notte
di globi accesi, dondolanti a riva, –
e fuori, dove un'ombra sola tiene
mare e cielo, dai gozzi sparsi palpita
l'acetilene –

finché goccia trepido
il cielo, fuma il suolo che s'abbevera,
tutto d'accanto ti sciaborda, sbattono
le tende molli, un fruscio immenso rade
la terra, giù s'afflosciano stridendo
le lanterne di carta sulle strade...
(*Arsenio*, p. 84, vv. 34-44).

Le coordinate spaziali e temporali risultano falsate; mare e cielo, così come giorno e notte, erompono dai rispettivi confini ad invadere anche le dimensioni abitualmente precluse: e un uguale varco pare aprirsi per Arsenio, cui si offre «la traccia incerta di un'altra possibilità»⁹⁰. E dunque Arsenio si lascia sedurre dalla intravista metamorfosi, e tenta – attimo di debolezza che lo condanna al fallimento – di entrare nel giro descritto dall'«altra orbita»:

... tremi di vita e ti protendi
a un vuoto risonante di lamenti
soffocati, la tesa ti ringhiotte
dell'onda antica che ti volge; e ancora
tutto che ti riprende, strada portico
mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti,
e se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri
(*Arsenio*, p. 84, vv. 48-59).

È un conato di vita, un tremito appena, un frullo: e viene respinto dalla tempesta del mare e del cielo. Il diluvio esclude dal ciclo di distruzione e rigenerazione l'individuo montaliano, e lo lascia congelato nella fissa attesa della morte, già presagita nella «moltitudine» che gli si fa accanto.

È questa la sequenza del rivolgimento, la sequenza dialettica. Solo che la dialettica fallisce. E l'ultima strofe ribadisce la chiusura dell'immanenza. Il mondo

⁹⁰ G. Guglielmi, *Montale, «Arsenio» e la linea allegorico-dantesca*, cit., p. 375.

fenomenico s'impone su ogni mondo possibile. Nessuna modificazione ha avuto luogo⁹¹.

Arsenio è dunque il racconto del balenare e nascondersi di un prodigio: ritroviamo la stessa esperienza di tensione e frustrazione in una lirica delle *Rimane* di Camillo Sbarbaro, *Non sa che fu – qualcuno che passò*, datata 1921. È davvero un precursore di Arsenio l'uomo sbarbariano che si muove inconsapevole dell'imminente miracolo:

A lui che andava per la trita via
rimuginando povere parole,
qualcosa apparì di glorioso
che di stupore gli occhi gli riempì.

Fu un pavone che si sventagliò?
Una nube di porpora, sospesa
sola nell'aria, che affocava il mondo?
O nave che solcava a piene vele
verso una terra sconosciuta un mare
mattutino?
(*Non sa che fu – qualcuno che passò*, p. 93, vv. 2-11).

Una figura di passante – come le tante che incontreremo – che percorre una strada «trita» in compagnia di «povere parole», quando, imprevisto ed insperato, scatta «il segno d'un'altra orbita».

L'attimo di rivelazione, l'ora in cui le cose tradiscono, anche se poi subito negano, la possibilità di un altro corso, la potenzialità insita dietro la "datità" del reale, è figurato, come in *Arsenio* dalla pioggia, qui dall'immagine della nave che solca «un mare mattutino», aurorale, «verso una terra sconosciuta».

Anche l' "Arsenio di Sbarbaro", quindi, partecipa per un istante a qualcosa che, gli sembra, sfugge alla sfera del necessario⁹² – ma è un attimo:

Non sa.

⁹¹ *Ivi*, p. 377.

⁹² Se per Montale «tutto è fisso, tutto è scritto», già Sbarbaro, in *Pianissimo*, aveva dato voce al supplizio dell'uomo che si riconosce preda della Necessità: «...la città mi pare / sia fatta immensamente vasta e vuota, / una città di pietra che nessuno / abiti, dove la Necessità / sola conduca i carri e suoni l'ore» (*Esco dalla lussuria. M'incammino*, p. 25, vv. 6-10); «una chiaroveggenza nuova allarga / sulla Vita i miei occhi... / ... / ...in quel momento è così chiara / la mia vista, che di varcare il cerchio / nel quale la Necessità ci chiude / più non m'illudo» (*A volte, quando penso alla mia vita*, p. 37, vv. 11-12, 19-22). Accanto alla Necessità, dunque, la «chiaroveggenza», che rende entrambi i poeti dei «persuasi» – nel senso michelstaedteriano del termine – e che si esplicita nel lucido distacco dalla razza degli uomini comuni. E si tratta di quella stessa chiaroveggenza di cui faceva professione il Totò Merumeni dei *Colloqui* di Gozzano, e che sarebbe, quindi, ulteriore elemento di connessione fra i tre poeti, lungo quella che Sanguineti ha chiamato «linea crepuscolare», che ha il suo punto iniziale nel crepuscolarismo, e «attraversa il Novecento sino a Montale» (E. Sanguineti, *Da Gozzano a Montale*, in *Id., Tra Liberty e Crepuscolarismo*, cit., p. 24).

Dopo, fu come
se svuotato l'avessero di sé;
acqua colta nel cavo della mano,
si persero le povere parole
(Non sa che fu – qualcuno che passò, p. 93, vv. 11-14).

Sembrerebbero scritte a commento di questa lirica (mentre invece la precedono di un anno, riferendosi ai *Trucioli*), e, in fondo, a commento dello stesso percorso di *Arsenio*, queste parole di Montale:

Il centro dell'ispirazione qui è l'amore del "resto", dello "scarto", la poesia degli uomini falliti e delle cose irrimediabilmente oscure e mancate: bolle di sapone, *èpaves*, trascurabili apparenze, arsi paesaggi, strade fuori mano [...]. Spaesato e stupefatto Sbarbaro passa tra gli uomini che non comprende, tra la vita che lo sopravanza e gli sfugge; e una sua patria e una sua casa non trova. [...] Talvolta egli sente che tutte le apparenze del mondo si risolvono in fumo e cenere⁹³.

La «vita strozzata...sorta» per il viandante viene inghiottita nel caos, nella voragine dell'indifferenziato, come, in *Vasca* quel "qualcosa" che «di erompere non ha virtù, / vuol vivere e non sa come; / se lo guardi si stacca, torna in giù»⁹⁴ (nel «limbo squallido / delle monche esistenze», come dirà Montale in *Crisalide*⁹⁵): «è nato e morto, e non ha avuto un nome»⁹⁶.

La «parola» che «cade accanto» ad Arsenio, le «povere parole» che restano all'uomo di Sbarbaro, senza nome come la creatura di *Vasca*, indicano la perdita di un significante che ancora sia portatore di significato.

L'evento miracoloso, dunque, ripiega su sé, e all'individuo resta interdetta una qualsiasi rivelazione:

il nuovo, la catastrofe, sono appena sfiorati: dal tempo delle "ore eguali" non si esce, la tensione ad andare al di là di se stessi si rivela illusoria e quasi dannosa; alla fine restano solo l'inerzia e la malinconia⁹⁷.

⁹³ E. Montale, *Camillo Sbarbaro*, in Id., *Sulla poesia*, cit., pp. 190-191.

⁹⁴ P. 74, vv. 11-13.

⁹⁵ P. 88, vv. 37-38.

⁹⁶ *Vasca*, p. 74, v. 14.

⁹⁷ E. Testa, *Montale*, cit., p. 23.

5. L'acqua, la donna, la notte

5.0 Introduzione

Nell'introduzione al precedente capitolo abbiamo visto accostarsi, ad Ulisse in balia delle onde, Ino «bella caviglia», la dea che, mossa a pietà, offre all'eroe, per proteggerlo dalla furia inclemente del mare, il proprio velo.

Creatura dell'acqua e dell'oscurità¹, Ino è Leucotea, la figlia di Cadmo che, cercata in mare la morte a causa della follia ispirata da Giunone, nel mare rinasce immortale, «Dea Bianca» legata indissolubilmente alle acque dalla cui vita è animata, e della cui essenza creatrice e materna ella è forma concreta, sintesi e simbolo.

A difendere dall'oceano impietoso, che tenta vorace di riassorbire in sé le forme viventi, interviene, sollecita ma lieve, la creatura dell'oceano, che ne rappresenta la componente quieta, placida, soccorrevole. Odisseo, dunque, incontra una delle tante divinità femminili che popolano le acque, e che alle acque, loro dimora, sono inscindibilmente associate, immagini di un'unica sfera simbolica che coniuga con l'elemento liquido i motivi della fertilità e della maternità, dell'eros e dell'«innanzi nascita»².

Molti secoli più tardi un altro Ulisse, nella Dublino del Novecento, preclusogli ormai ogni incontro diretto con le ninfe che popolavano un tempo la stessa terra degli uomini, le rievoca riflettendo sul nesso donna-notte:

Quali particolari affinità gli sembrava esistessero fra la luna e la donna?

La sua antichità nel precedere e sopravvivere a successive generazioni telluriche: la sua dominante notturna [...] : la costanza in tutte le sue fasi, il sorgere, il tramontare al momento stabilito, [...] il suo influsso sul flusso e riflusso delle acque [...] : la tranquilla imperscrutabilità del suo volto: la terribilità della sua isolata dominante implacabile vicinanza: i suoi auspici di tempesta e di bonaccia: lo stimolo della sua luce [...] il suo splendore, quando visibile: la sua attrazione quando invisibile³.

Facendo ricorso esplicito all'elemento liquido («il riflusso delle acque» condizionato dalla luna, ciclico quanto il percorso del satellite e le fasi dell'organismo femminile), o evocandolo indirettamente in diverse immagini che, se dichiarate relative alla donna e al corpo celeste, implicitamente suggeriscono anche un riferimento all'acqua («la tranquilla imperscrutabilità del suo volto», «la terribilità» potenziale che vi si nasconde, «i suoi auspici di tempesta e bonaccia», la «sua luce», «il suo splendore» e l'«attrazione» costante che esercita, per necessità fisiche o per un bisogno dell'anima, su tutte le creature), Joyce riafferma l'indissolubile nodo che stringe in un unico

¹ Cfr. Omero, *Odissea*, cit., libro V, p. 145, v. 294: «Notte venne dal cielo».

² G. Ungaretti, *Il Capitano*, nel *Sentimento del Tempo*, p. 155, v. 11.

³ J. Joyce, *Ulisse*, cit., p. 661.

simbolo l'elemento femminile, «notturno, patriarcale, caotico e generatore»⁴, e le immagini relative all'acqua.

Il valore archetipo di tale nesso è sottolineato da Eliade:

Ricca di germi, [l'acqua] feconda la terra, gli animali, le donne. Ricettacolo di ogni virtualità, fluida per eccellenza, sostegno del divenire universale, è paragonata o direttamente assimilata alla luna. I ritmi lunari e acquatici sono orchestrati dallo stesso destino; comandano la comparsa e la scomparsa periodica di tutte le forme, danno al divenire universale una struttura ciclica. Per questo, fin dalla preistoria, il complesso Acqua-Luna-Donna era percepito come il circuito antropocosmico della fecondità⁵.

Mentre affonda le proprie origini e le proprie ragioni nell'alba dell'umanità, la suggestione di tale sfera simbolica percorre anche la poesia italiana dei primi decenni del secolo, creando immagini leopardianamente inaccessibili; o incarnandosi in creature che, sintetizzando i principi della maternità e della femminilità, consentono all'uomo di parteciparne; o, ancora, dando vita a figure ambivalenti, oggetto di sentimenti contrastanti.

5.1 «Ho ritrovato il pozzo d'amore»: la conquista della figura femminile (Govoni, Campana, Ungaretti)

In quel variopinto girotondo di immagini partorito dalla «visionarietà domestica»⁶ della poesia di Govoni, ritroviamo anche, in alcuni casi, figure di donne associate all'acqua: ad esempio, in *Armonia in grigio et in silenzio*, una fanciulla ed una donna sono colte, rispettivamente, nell'atto di attingere al pozzo e di sporgersi verso un corso d'acqua per il bucato:

Laggiù ne la campagna una fanciulla
mezzo ignuda ad un pozzo attinge l'acqua:
sotto un ponte di legno china sciacqua
una donna...
(*La Filotea delle campane*, VII, AGS p. 68, vv. 9-12).

Ninfe casalinghe, addette alle mansioni della più banale e prosaica quotidianità, le due creature conservano comunque un contatto privilegiato con l'elemento liquido, ed esercitano una loro suggestione sull'io poetante, se, in un orizzonte dominato solo da oggetti inanimati – i fanali che si spengono (vv. 1-2), le case che dormono (v. 4), le campane e le chiese (vv. 5-8) – egli si sofferma sulle due presenze femminili, che celebrano l'arrivo di una nuova

⁴ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, con *Presentazione* di E. Montale – *Quaderni del 1964-1965*, Milano, Garzanti, 1998, p. 575.

⁵ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 194.

⁶ L. Barile, *Postfazione*, in C. Govoni, *Armonia in grigio et in silenzio*, cit., p. 229.

giornata, conservando una sorta di taciuto fascino erotico (della fanciulla si nota che è «mezzo ignuda»).

Un più stretto legame tra acqua e donna si riscontra in una tavola parolibera, *bucato + bagni + ballo = primo amore*, dove, da un lato, diviene maggiore il contatto tra la donna e l'elemento, nel quale ora ella è immersa, e, dall'altro, appare chiara una loro consustanzialità, espressa dagli attributi riferiti alla donna, che evocano, parimenti, caratteristiche dell'acqua:

Tutti danzano danzano anche le case riflesse nell'acqua dove IO nuoto danzando si levano le scarpe verdi rosse delle barche con stringhe di corde e calze traforate di reti con lustrini di pesciolini mentre io guardo e mi perdo nel fresco paesaggio del tuo viso dove suona dolcissimo l' [orologio⁷] del tuo sorriso nel crepuscolo rosa della cipria e stringo con un brivido di ghiaccio i tuoi 69 chili di bellezza

TARA 65 chili carne ossa vischiose grasso sangue schifoso sterco
 + 2 chili costume ed acqua

NETTO 2 chili pelle vellutata retina trasparente madreperla unghie capelli
ondulati e peli neri (*bucato + bagni + ballo = primo amore*, RPL p. 24).

Nel mare, «bucato di vecchi di bambini di signorine» (p. 23), il poeta avverte il richiamo sensuale della donna (il bagno è definito «bagnomaria che succhia la mia voluttà», *ibid.*), e, a siglare la tavola, espone proprio la conquista della figura femminile, il contatto fisico con essa, scatenante un sensuale «brivido di ghiaccio» (*ibid.*).

Figlia dell'acqua, il «netto» del suo peso è costituito da ciò che ella condivide con l'elemento: la «trasparenza» degli occhi, la «madreperla» delle unghie, la freschezza del «paesaggio del viso», la fluttuazione dei capelli: «perché possa lui stesso fluttuare sulle acque», suggerisce Bachelard, «tutto deve fluttuare nell'essere umano»⁸.

Se in Govoni la categoria della notte resta esclusa da simili immagini⁹, in Campana, invece, epifanie di donne e figurazioni di acque risultano molto spesso associate all'atmosfera notturna. Nella notte amata nella sua femminilità, rievocata *in quanto* donna nel baudelairiano riferimento a Michelangelo, nella notte che è la donna per antonomasia, il poeta incontra e conquista la momentanea incarnazione, nell'«ancella», dell'essenza femminile:

Venne la notte e fu compita la conquista dell'ancella. [...] Mentre più dolce, già presso a spegnersi ancora regnava nella lontananza il ricordo di Lei, le matrona suadente, la regina ancora ne la sua linea classica tra le sue grandi sorelle del ricordo: poi che Michelangiolo aveva ripiegato sulle sue ginocchia stanche di

⁷ Nella tavola si trova, a questo punto, il disegno di un orologio.

⁸ G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, trad. it. *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red Edizioni, 2006, p. 97.

⁹ Un'eccezione si trova in *Disciplina di campane*: «e l'ombra simile a una sensitiva / sboccia la sua corolla inumidita» (AGS p. 84, vv. 7-8): elemento umido e oscurità sono stretti nella stessa metafora, e l'ombra, a sua volta, è esplicitamente paragonata ad una creatura di sesso femminile.

cammino colei che piega, che piega e non posa, regina barbara sotto il peso di tutto il sogno umano, e lo sbattere delle pose arcane e violente delle barbare travolte regine antiche aveva udito Dante spegnersi nel grido di Francesca là sulle rive dei fiumi che stanchi di guerra mettono foce, nel mentre sulle loro rive si ricrea la pena eterna dell'amore. (*La Notte* – I, 9, p. 10).

Scandita dallo scorrere dei fiumi, la vicenda dell'amore, tramata di attese, di guerre, di conquiste, trova compimento nel tempo dell'ombra, nel tempo del dominio incondizionato della Notte, la «regina barbara» della scultura michelangiolesca, nel cui corpo «la femminilità della notte diventa [...] la donna *nella notte*»¹⁰.

Il richiamo al Buonarroti e alla sua Notte, «donna stanca e non mai quieta»¹¹, torna anche ne *La Verna*:

Caprese, Michelangiolo, colei che tu piegasti sulle sue ginocchia stanche di cammino, che piega che piega e non posa... (*La Verna*, I – 22 Settembre (*La Verna*), p. 40).

Per celebrare il proprio congiungimento con la Notte, con la Donna che è (nel)la Notte, Campana si congiunge all'ancella, e la veste di attributi (il «corpo ambrato»¹², la posa sfingea¹³, la ieraticità da icona bizantina¹⁴) che la sollevino dal piano delle «bellezze da giornale» dei *Fiori del male*¹⁵, per farne la protagonista di «una fantastica vicenda»¹⁶: ciò cui anela un «cœur profond comme un abîme»¹⁷ è la

... grande Nuit, fille de Michel-Ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans!
(... grande Notte, figlia di Michelangelo,
che in strane pose placida contorce
bellezze use alle bocche dei Titani!)¹⁸

Carico di implicazioni simboliche, il nucleo tematico acqua-donna-notte attraversa tutti i *Canti Orfici*. Ancora ne *La Notte*, difatti, ci imbattiamo nella rievocazione, compiuta accanto all'«ancella» addormentata, di un amore passato:

¹⁰ N. Bonifazi, *Note ai «Canti Orfici»*, cit., p. 130.

¹¹ *Ivi*, p. 140.

¹² *La Notte* – I, 9, p. 10.

¹³ «L'agile forma di donna dalla pelle ambrata stesa sul letto [...], poggiata sui gomiti come una Sfinge» (*La Notte* – I, 7, p. 9).

¹⁴ *La Notte* – I, 15, p. 14.

¹⁵ Le «beautés de vignettes» de *L'idéal*, in Ch. Baudelaire, «*I fiori del male*» e *alter poesie*, cit., p. 32, v. 1.

¹⁶ *La Notte* – I, 9, p. 10.

¹⁷ Ch. Baudelaire, *L'idéal*, cit., p. 32, v. 9.

¹⁸ *Ivi*, pp. 32-33, vv. 12-14.

Laghi, lassù tra gli scogli chiare gore vegliate dal sorriso del sogno, le chiare gore i laghi estatici dell'oblio che tu Leonardo fingevi. Il torrente mi raccontava oscuramente la storia [...]. Una fanciulla nel torrente lavava, lavava e cantava nelle nevi delle bianche Alpi. Si volse, mi accolse, nella notte mi amò. E ancora sullo sfondo le Alpi il bianco delicato mistero, nel mio ricordo s'accese la lampada della purità stellare, brillò la luce della sera d'amore. (*La Notte – I*, 14, p. 14).

Che sia immagine di lussuria (l'ancella) o di «bianco delicato mistero», che sia «la matrona selvaggia»¹⁹ o «un'ideale Lei o Ella»²⁰, la donna, dunque, è creatura dell'acqua e della notte.

In particolare, sono due le costruzioni mitiche che la vedono protagonista: da un lato, figurazioni di sorgenti di montagna, che chiamano in causa, della donna, il biancore, la delicatezza, l'aspetto virginale; dall'altro, immagini mediterranee, che si accompagnano alla esaltazione della connotazione sensuale della donna, vista come grande madre, dalle «enormi forme», *mulier* eterna che decide del gioco della nascita e della morte, amata e temuta dall'io poetante.

Da un canto, quindi, le “fanciulle”, dall'altro le “femmine”: sullo sfondo delle acque cristalline incontrate salendo alla Verna, «le signore» si affacciano ai balconi «poggiate il puro profilo languidamente nella sera: l'ora di grazia della giornata, di riposo e di oblio»²¹, ed evocano immagini di quiete e smemoramento; mentre alla presenza delle acque marine Campana «sprofonda nella misticità animale della notte»²², e, insieme, della figura femminile:

Il mare nel vento mesceva il suo sale, che il vento mesceva e levava nell'odor lussuoso dei vichi, e la bianca notte mediterranea scherzava colle enormi forme delle femmine... (*La Notte – II, Il viaggio e il ritorno*, p. 16).

Pur nella purezza della «linea imperiale del profilo» (*ibid.*), la donna, emanazione della notte mediterranea – la baudelairiana «notte immensa che al vecchio Chaos somiglia»²³ – è la «donatrice d'amore dei porti», «l'antica amica, l'eterna Chimera», colei che tiene «fra le mani rosse il [...] cuore antico»²⁴ del poeta.

L'immagine della «classica mediterranea femina dei porti», creatura nata dall'aria di mare, che si lascia avvicinare nella «sera ambigua»²⁵, torna in *Genova*:

O Siciliana proterva opulenta matrona

¹⁹ N. Bonifazi, *L'elaborazione dei «Canti Orfici»*, cit., p. 75.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *La Verna, I, Stia, 20 Settembre*, p. 38.

²² N. Bonifazi, *L'elaborazione dei «Canti Orfici»*, cit., p. 57.

²³ Ch. Baudelaire, *De profundis calmavi*, in Id., *«I fiori del male» e altre poesie*, cit., p. 51, v. 11.

²⁴ *La Notte – II, Il viaggio e il ritorno*, p. 16.

²⁵ *Genova*, p. 89, v. 48.

A le finestre ventose del vico marinaro
 Nel seno della città percorsa di suoni di navi e di carri
 Classica mediterranea femina dei porti

...

Mentre tu Siciliana, dai cavi
 Vetri in un torto giuoco
 L'ombra cava e la luce vacillante
 O siciliana, ai capezzoli
 L'ombra rinchiusa tu eri
 La Piovra de le notti mediterranee.
 (*Genova*, p. 92, vv. 135-138, 146-151).

La donna che appare accanto al mare, che del vento marino porta l'odore²⁶, è la Chimera in cui si sintetizza il desiderio d'assoluto di Campana, l'immagine sacra e terribile di ciò che può schiudergli l'accesso al fondo orfico della vita: la Siciliana diviene, secondo Asor Rosa, «figura mitica [...] che unisce in sé la tellurica imponenza delle forme e la sacralità millenaria della professione esercitata»²⁷, ed in quanto figura mitica si fa tramite alla conquista dell'essenza dell'intero universo, al possesso dell'origine stessa della vita, alla, seppur momentanea, adesione alle radici dell'esistenza. Stretta in rapporto simbiotico con l'acqua, la donna si fa ancora più esplicitamente complice, in *Dualismo*, della conquista dell'infinito da parte dell'uomo:

Voi adorabile creola dagli occhi neri e scintillanti come metallo in fusione, voi figlia generosa della prateria nutrita di aria vergine voi tornate ad apparirmi col ricordo lontano: anima dell'oasi dove la mia vita ritrovò un istante il contatto colle forze del cosmo. (*Dualismo (Lettera aperta a Manuelita Etxegaray)*, p. 60).

Grazie alla figura femminile, anello che congiunge l'io poetante alle istanze naturali che ella incarna, Campana può sentire la propria vita in «contatto colle forze del cosmo», con le origini dell'esistenza individuale e universale, può scendere al fondo dell'oasi, nel fondo dell'anima della donna, a bere l'acqua primigenia.

La conquista del “centro” dell'oasi, dell'abisso che si insinua nel cuore del deserto, nelle viscere della terra, ma che è anche, contemporaneamente, chiave d'accesso all'abisso del cosmo, è mediata da Manuelita. La donna si trasfigura in una Euridice conquistata e abbandonata, coscientemente o meno, lungo tutto il componimento, dal poeta-Orfeo²⁸, sempre diviso «tra il mondo umano e gli Inferi [...]»; tra la ragione e la non-ragione, tra la chiarezza del

²⁶ Si leggano, nelle poesie estranee ai *Canti Orfici*, gli incipit di *Donna genovese* e di *La genovese*: «Tu mi portasti un po' d'alga marina / Nei tuoi capelli, ed un odor di vento, / Che è corso di lontano e giunge grave / D'ardore, era nel tuo corpo bronzino» (*Donna genovese*, p. 101, vv. 1-4); «Tu mi portavi un po' d'alga marina / Nei tuoi capelli ho accolto odor di vento» (*La genovese*, p. 102, vv. 1-2).

²⁷ A. Asor Rosa, «*Canti Orfici*» di Dino Campana, cit., p. 372.

²⁸ Si veda il parallelismo tracciato tra la vicenda di Campana, come uomo e come poeta, e quella di Orfeo, in A. Asor Rosa, «*Canti Orfici*» di Dino Campana, cit., p. 355.

giorno e l'oscurità della notte»²⁹, alla ricerca perenne di «un eterno femminile che tuttavia sempre gli sfugge»³⁰, e che egli torna a cercare e a possedere, conquistando, insieme, nell'elemento notturno e umido che è di volta in volta emanazione della donna o premessa alla sua rivelazione, il ritorno ad una vita organica alle pulsazioni del grembo della natura.

Al grembo della natura, grazie alla presenza femminile e all'acqua che le si accompagna, accede anche, fin dalle liriche del *Porto Sepolto*, Giuseppe Ungaretti, che fonda, sul nucleo tematico acqua-donna-notte, un'immagine basilare della propria poesia, riscontrabile anche nelle raccolte più tarde³¹.

E, tuttavia, emerge uno scarto fondamentale tra la "chimerica" figura della donna nei *Canti Orfici*, che è, abbiamo visto, ora candida divinità di sorgente, ora «piovra» tentacolare, e le apparizioni femminili ungarettiane.

Queste ultime, difatti, se pure si presentano, molto raramente, in situazioni di inquietudine (si leggano, ad esempio, i versi di *Fase d'Oriente*³², o di *Distacco*³³), non hanno nulla della terribilità di cui le riveste Campana.

Ungaretti, dunque, sembra sublimare la potenziale pericolosità della donna: se anche talora la ricopre di connotati ferini³⁴, molto più spesso la adorna degli attributi della maternità: in particolare, è nelle liriche in cui ricorre in compresenza di figurazioni dell'acqua, che la donna, fondendosi con l'elemento, si presenta come archetipo, diviene simbolo che rimanda ad un tempo privilegiato, ad un luogo protetto. Leggiamo *Fase*:

Cammina cammina
ho ritrovato
il pozzo d'amore

Nell'occhio
di mill'una notte
ho riposato

Agli abbandonati giardini
ella approdava
come una colomba
(p. 32, vv. 1-9).

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Si pensi solo agli «occhioni notturni» di Dunja (*Croazia segreta*, in *Nuove*, p. 324), che svelano ancora un'oasi al poeta, «bimbo di ottant'anni» (*ibid.*), smarrito nel deserto.

³² Che evocano una «situazione di latente erotismo sottesa alla metafora solare» (C. Ossola, *Introduzione a Fase d'Oriente*, in G. Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, a cura di C. Ossola, cit., p. 55): «Nel molle giro di un sorriso / ci sentiamo legare da un turbine / di germogli di desiderio // Ci vendemmia il sole» (p. 27, vv. 1-4).

³³ «M'avviene di svegliarmi / e di congiungermi / e di possedere // Il raro bene che mi nasce / così piano mi nasce // E quando ha durato / così insensibilmente s'è spento» (p. 53, vv. 6-12).

³⁴ Ad esempio, in *Primo Amore*, nel *Sentimento del Tempo*: «Era una notte afosa / Quando improvvisamente vidi zanne viola / In un'ascella che fingeva pace. // Da quella notte nuova ed infelice / E dal fondo del mio sangue straniato / Schiavo loro mi fecero i segreti» (p. 157, vv. 5-10).

Quasi una favola recuperata da tempi lontani³⁵, il racconto dell'incontro amoroso avviene sotto il segno dell'acqua e della notte. La donna si configura, per il viandante delle dune, per il «nomade d'amore»³⁶ alla ricerca di un'oasi, di un rifugio dal deserto, come «pozzo»: come offerta di freschezza dissetante, dunque, come riparo dall'arsura, come sollievo e conforto – ma anche, se attiviamo le figure inconsce cui quel «pozzo» potrebbe alludere, abisso che invita il poeta ad una immersione, eco di quella attuata nelle acque del porto sepolto, alla volta di un «inesauribile segreto».

All'oasi, al pozzo che ne anticipa la presenza, «approda» (e Ossola nota che «il simbolo è sempre l'acqua»³⁷), come una barca ad una riva dimenticata, anche la donna. L'aspetto materno (cui alludono le acque del pozzo) e l'aspetto sensuale, come nota Cambon a proposito della *Notte bella*³⁸, sono, a mio avviso, già compresenti ed intrecciati in *Fase*; la «allusione a una presenza femminile con la quale [il poeta] fec[e] esperienza di forsennata lussuria»³⁹ si fa anche presagio della madre; la figura dell'amante si fa tramite per il ritorno al grembo materno; l'acqua del pozzo partecipa dell'acqua originaria, del liquido amniotico; la notte nel cui «occhio» riposa il poeta è eco del buio della vita intrauterina. E si veda come, in *La notte bella*, la riconquista della donna, in un contesto fortemente marcato dalla presenza dell'elemento liquido, coincida con la conquista del cosmo intero:

Quale canto s'è levato stanotte
che intesse
di cristallina eco del cuore
le stelle

Quale festa sorgiva
di cuore a nozze

Sono stato
uno stagno di buio

Ora mordo
come un bambino la mammella
lo spazio
(*La notte bella*, p. 48, vv. 1-11)

Ancora in uno scenario notturno, assistiamo alla “riemersione” del «cuore» del poeta, propiziata dal canto – limpido come un'acqua, verrebbe da dire – che avvolge in una «cristallina eco» l'universo: già nei primi versi, dunque, la

³⁵ L'atmosfera vagamente fiabesca è resa dall'incipit, «cammina cammina», così come dal riferimento alle «mill'una notte».

³⁶ *Tramonto*, p. 28, v. 3.

³⁷ C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 238.

³⁸ Cfr. G. Cambon, *La poesia di Ungaretti*, cit., p. 29.

³⁹ G. Ungaretti, *Note – L'Allegria*, cit., p. 524.

categoria umana del canto si innalza ad abbracciare le stelle, a trapungerle, ad «intesserle», a rivestirle di un'emanazione dell'io lirico.

In una vera e propria «eco», il cuore è nominato ancora, poco più avanti, e reso attore, come accennato sopra, di una risalita, di una riemersione: la «festa sorgiva» di cui il cuore, «parola-idea»⁴⁰ centralissima nel mondo poetico dell'*Allegria*, si fa protagonista, facendo contemporaneamente ricadere su di sé l'attributo «sorgiva», riferito alla «festa», e rendendosi, così, consustanziale ad un'acqua di sorgente.

Dallo «stagno di buio» allo sbocco in superficie: è qui riassunto il percorso esistenziale del poeta, prima metonimicamente celato nel proprio «cuore», e ora passato a dire esplicitamente «io». Lo «stagno di buio», a sua volta, indica qualcosa di molto diverso da ciò a cui allude «l'acqua buia» di *Inno alla Morte*⁴¹: se entrambi costituiscono richiami ad un'acqua scura, ad un'acqua che ha «assorbito materialmente le ombre»⁴²; se entrambe le occorrenze rievocano il grembo materno, possiamo notare, però, una sostanziale differenza tra le due immagini.

Nella *Notte bella*, difatti, viene inscenata l'incubazione nel ventre della madre, nel «nido» in cui il poeta «si oscura»⁴³; incubazione cui fa seguito una vera e propria rinascita: l'abisso, lo stagno, l'oscurità, sono il punto di partenza per la riemersione, per il ritorno a galla, finalizzato anche qui, come nella lirica eponima del *Porto Sepolto*, alla dispersione di un «canto».

Viceversa, nell'*Inno alla Morte* il grembo materno costituisce un punto d'approdo, il luogo in cui l'io poetante attua una regressione nell'indistinto, nell'indifferenziato, e realizza la coincidenza della morte con il dissolvimento in un'acqua buia, doppio di quell'acqua buia in cui il proprio corpo aveva preso a formarsi. Nella lirica del *Sentimento del Tempo* l'acqua cui si abbandona il viandante, il navigante (la «mazza fedele» evocando sia il bastone del pellegrino quanto il remo di un barcaiolo, di un Caronte egli stesso vicino a morire), rappresenta «un invito a una morte speciale che [...] permette di raggiungere uno dei rifugi materiali elementari»⁴⁴.

Nella *Notte bella*, dunque, non di morte si parla, ma di una seconda nascita: e, conseguentemente, il poeta si apre all'universo nella figura di un bambino («Ora mordo / come un bambino la mammella / lo spazio»). Eppure, sebbene la condizione infantile sia dichiaratamente assunta, sebbene i riferimenti al seno materno e alle labbra del lattante evochino (anche mediante la catena fonica costituita dalla ripetizione di consonanti bilabiali) «il campo del primo

⁴⁰ O. Macrì, *Aspetti rettorici ed esistenziali nell'«Allegria» di Ungaretti*, cit., p. 16. Per quanto riguarda, in particolare, il ricorrere del tema del «cuore» cfr. le pp. 20-24.

⁴¹ Nel *Sentimento del Tempo*: «Abbandonata la mazza fedele, / Scivolerò nell'acqua buia / Senza rimpianto» (p. 117, vv. 12-14).

⁴² G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, cit., p. 66.

⁴³ Mi riferisco ai versi di *A riposo*: «E piombo in me // E m'oscuro in un mio nido», p. 26, vv. 13-14.

⁴⁴ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, cit., p. 68.

benessere positivo e preciso»⁴⁵, non si può non notare come l'atteggiamento dell'io poetante non sia quello del docile abbandono della creatura alla madre, della «fibra / dell'universo»⁴⁶ affidata alle «occulte / mani»⁴⁷ che la plasmano; bensì quello di un'appropriazione estatica della figura femminile – e all'idea della madre si associa l'idea dell'amante – e dello «spazio»: il femminile e il cosmico non sono categorie cui abbandonarsi, ma da dominare, non sono entità da cui lasciarsi amare, ma da amare e conquistare in prima persona.

Ed è proprio la donna, oggetto della prima affermazione vitale dell'io lirico, a farsi tramite per una uguale sua affermazione sull'universo: come morde il seno materno, così il poeta morde lo spazio; in quanto conquista l'accesso esclusivo all'uno, ha pieno accesso all'altro. E del latte succhiato avidamente all'universo non ci si sfama, bensì ci si ubriaca:

Ora sono ubriaco
d'universo
(*La notte bella*, p. 48, vv. 12-13).

L'idea di ricevere in nutrimento, unitamente al latte materno, il possesso di elementi cosmici, è presente anche in *Nebbia*⁴⁸:

Balia sudanese che m'ha allevato
il sole che l'aveva bruciata le ho succhiato
(*Nebbia*, p. 390, vv. 47-48)

Una «balia sudanese», come abbiamo visto nel capitolo sull'immersione, compariva anche, pochi anni prima, nel manifesto con cui Marinetti aveva fondato il Futurismo⁴⁹. Quando il poeta, disgustato dal vecchio, innamorato della velocità, si tuffa con la propria automobile in un «fossato d'officina», immediatamente recupera la figura della donna:

Oh! materno fossato, quasi pieno di un'acqua fangosa! Bel fossato d'officina! Io gustai avidamente la tua melma fortificante, che mi ricordò la santa mammella nera della mia nutrice sudanese... (*Fondazione e manifesto del futurismo*, p. 9)

Le acque del fossato assumono dunque connotati materni, ed il nutrimento, fondamentale per il poeta futurista, offertogli dal fango prodotto dagli scarti della modernità, è messo sullo stesso piano dell'alimento primo. La «mammella nera» della nutrice anticipa e trova poi compimento nella melma nera del fossato, che a sua volta acquista un di più di valore in virtù della

⁴⁵ *Ivi*, p. 134.

⁴⁶ *I fiumi*, p. 44, vv. 30-31.

⁴⁷ *Ivi*, vv. 36-37.

⁴⁸ Una delle *Poesie disperse*, comparsa su «Lacerba» nel 1915 con il titolo *Le suppliche*, e con quello definitivo in *Allegria di naufragi* del 1919.

⁴⁹ Cfr. par. 1.1.

coincidenza del ruolo (melma e donna sono entrambe “nutrici”), della similarità degli alimenti offerti (latte e fango, entrambi liquidi nutrienti), e del colore, che diviene ulteriore elemento di «santità», e dunque di venerazione da parte dell’io poetante⁵⁰.

Ma torniamo ad Ungaretti. All’ubriachezza della *Notte bella* sottentra, in *Giugno*, l’atmosfera sospesa di una notte di cui non si vorrebbe vedere la fine:

Quando
mi morirà
questa notte
e come un altro
potrò guardarla
e mi addormenterò
al fruscio
delle onde
che finiscono
di avvoltolarsi
alla cinta di gaggie
della mia casa

Quando mi risveglierò
nel tuo corpo
che si modula
come la voce dell’usignuolo
(*Giugno*, p. 73, vv. 1-16).

Ancora una volta, è completo il circuito acqua-notte-donna. Il riferimento alla notte, anzi, chiude il componimento in una circolarità che evoca, suggestivamente, un vero e proprio avvolgimento, un abbraccio: alla sospensione del periodo di apertura, che rinvia al tempo in cui «morirà / questa notte», fa infatti da *pendant* l’interrogazione, altrettanto sospesa, che sigla la lirica: «Mi morirà / questa notte?» (vv. 59-60). All’interno dello spazio sui cui confini si estende l’ombra, si celebra la visione della figura femminile.

E, laddove in *Fase*⁵¹ la donna è introdotta in terza persona («...ella approdava»), e nella *Notte bella* viene indicata solo metonimicamente, nel forte richiamo ad una parte del suo corpo, ora la donna è presente nella sua

⁵⁰ A differenza di quanto accade negli ultimi versi ungarettiani citati, e in *Fondazione e manifesto del futurismo*, in Palazzeschi, che addirittura dedica un’intera galleria di ritratti alle nutrici della propria famiglia, la figura della donna-latte non è mai associata all’idea dell’acqua (cfr. *I ritratti delle nutrici*, pp. 156-158). Solo in *L’ultima*, componimento dedicato alla balia dell’io poetante, compaiono due accostamenti, peraltro l’uno spento dal riferimento al luogo geografico, e l’altro in forma di metafora consueta ed abusata: «Bianca Paone / del Lago maggiore // Sguardo di purezza, / occhi grandi di mare, / pallido volto. / Due trecce nere» (p. 159, vv. 1-6).

⁵¹ La donna che compare in *Giugno*, ci informa Ungaretti, è «sempre la donna amata in Alessandria» (G. Ungaretti, *Note – L’Allegria*, cit., p. 525), e dunque la stessa di *Fase*.

interezza, e, a testimoniare un diverso grado di intimità, l'io poetante le si rivolge come al "tu" co-protagonista della sua stessa esperienza.

È nella donna, amata in quanto c'è in essa di più concreto (pensiamo al "risveglio" nel suo corpo) e di più etero (di quello stesso corpo è colta la somiglianza con un canto di usignolo), che si materializza l'accostamento dell'io lirico all'elemento liquido: se, nei versi sopra riportati, all'acqua si allude tramite le «onde» fruscianti tra le gaggie, poco più avanti essa si fa realmente presente:

Nella trasparenza
dell'acqua
l'oro velino
della tua pelle
si brinerà di moro
(*Giugno*, p. 73, vv. 21-25).

Addormentatosi alla guerra⁵² in una notte che propizia il sogno, risvegliatosi all'esperienza amorosa (sempre marcata, in quanto proiezione onirica, speranza, dal tempo futuro), il soggetto coglie appieno la consustanzialità della donna e dell'acqua, partecipi di un'unica materia e di un'unica lucente «trasparenza».

La donna, velata di «oro», è immersa nell'elemento come in un'ombra, per quanto trasparente, che la veste «di moro», di notte. Simile immagine di acqua che veste d'ombra le figure femminili⁵³ ricorre in *Un sogno solito*:

Il Nilo ombrato
le belle brune
vestite d'acqua
(p. 94, vv. 1-3).

Il velo che, seppur trasparente, avvolge la donna, viene a cadere in *Scoperta della donna*, lirica prossima a chiudere *Prime*, sorta di bilancio del percorso d'amore tracciato nell'*Allegria*:

Ora la donna mi apparve senza più veli, in un pudore naturale.
Da quel tempo i suoi gesti, liberi, sorgenti in una solennità feconda, mi consacrano
all'unica dolcezza reale.
In tale confidenza passo senza stanchezza.
In quest'ora può farsi notte, la chiarezza lunare avrà le ombre più nude.
(*Scoperta della donna*, p. 96)

⁵² In *Giugno*, nota Ungaretti, «a vicenda vanno contaminandosi il paesaggio di guerra e quello di Alessandria» (G. Ungaretti, *Note – L'Allegria*, cit., p. 525).

⁵³ Scrive Bachelard: «Qual è dunque la funzione sessuale di un corso d'acqua? È quella di evocare la nudità femminile. [...] L'acqua, d'altra parte, evoca la nudità *naturale*, la nudità che può conservare una certa innocenza. Nel regno dell'immaginazione, gli esseri veramente nudi, dalle forme prive di qualsiasi vello, emergono sempre da un oceano» (G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, cit., pp. 44-45).

La ungarettiana resistenza allo svelamento⁵⁴ è qui vinta in nome della sacralità della figura femminile, amante dal «pudore naturale», madre dai «gesti liberi» e dolci, che “sorgono” «in una solennità feconda», ma che sono anche uguali a «sorgenti» immerse «in una solennità feconda» (a seconda che consideriamo il termine come attributo, o come apposizione).

Viene trovata, ora, una risposta all'interrogazione aperta di *Giugno*: la notte, momento delle proiezioni amorose, la notte di cui si temeva la fine, ora torna, inscritta non più nell'orizzonte dell'irripetibile, ma in quello del rito, e dunque nel tempo ciclico cui partecipano la figura femminile e l'elemento primigenio. «In quest'ora può farsi notte, la chiarezza lunare avrà le ombre più nude».

Che il legame simbolico che stringe le tre categorie (del femminile, della notte, dell'acqua) non sia legato ad una suggestione momentanea, lo prova la sua persistenza anche nella seconda raccolta ungarettiana, *Sentimento del Tempo* (come abbiamo già visto, d'altronde, a proposito di *Inno alla Morte*). Anche quando l'armonia con la vita universale, il possesso del cosmo, la vicinanza alla donna, non sono più goduti dall'io lirico; anche quando la poesia del “contatto” si converte in poesia della “perdita”⁵⁵, il nodo tra le immagini resiste, invariato:

Hai chiuso gli occhi.

Nasce una notte
Piena di finte buche,
Di suoni morti
Come di sugheri
Di reti calate nell'acqua.

...
Sei la donna che passa
Come una foglia
(*Canto quinto*, p. 185, vv. 1-6, 14-15).

Ancora notte, dunque, ancora acqua, ad apparire ed abbandonare l'orizzonte in cui transita la figura femminile. La donna «passa», e sembra una foglia; «passa», come passa una foglia: nell'incertezza del senso ultimo dei due versi è resa l'inconsistenza del possesso, l'impossibilità che permanga

⁵⁴ Termini come “velo”, “velarsi”, sono riferiti in genere alla luna e alla donna: oltre che a *Giugno*, si pensi a *Ultimo quarto* («Luna, / Piuma di cielo, / Così velina», p. 138, vv. 1-3) e a *Il Capitano* («(La luna è un velo)», p. 156, v. 27), entrambe nel *Sentimento del Tempo*. Il velo che copre la figura femminile e la luna è metafora del velo che copre, che *deve* coprire, il mistero sotteso a tutte le esistenze, il segreto che, se affiorasse in tutta la sua interezza, non sarebbe più «inesauribile» ma, consumato, diventerebbe perturbante: ancora nel *Capitano*, si legge: «Quando hai segreti, notte hai pietà» (p. 155, v. 2).

⁵⁵ Contini rileva che, se «*L'Allegria* dava il senso delle cose presenti e instanti», nel *Sentimento* «Ungaretti mette l'accento sopra la distanza» (G. Contini, *Su Giuseppe Ungaretti. I materiali sul «secondo» Ungaretti*, cit., p. 61).

il «sogno fermo»⁵⁶ cantato in *Scoperta della donna*. Se uno degli elementi del nucleo simbolico si sottrae, dunque, anche gli altri diventano inafferrabili se non per vane parvenze: la notte è terreno di finzioni, finzione essa stessa, e dell'acqua permane solo l'illusione di un suono.

5.2 «Marina schiuma» e «buio eterno». Ambiguità del nesso acqua-donna (Saba, Moretti)

Laddove, come appena visto nei componimenti di Campana, Ungaretti, Govoni, il possesso dell'acqua è garantito dalla conquista della donna, e l'ammissione dell'io lirico nel «circuitto antropocosmico della fecondità»⁵⁷ è per lui fonte di benessere o di estasi, per altri autori, diversamente, la simbologia legata alla notte, all'acqua e alla donna è fonte di turbamenti, e dà vita ad immagini ambigue e ambivalenti.

Come vedremo in seguito anche a proposito del tema del naufragio⁵⁸, nel *Canzoniere* di Umberto Saba la scissione dell'idea della donna in più figure talora antitetiche – quella della madre, della nutrice, di Lina e delle varie fanciulle amate – provoca la creazione di immagini in cui il nesso acqua-donna-notte acquista di volta in volta un senso positivo o perturbante.

Fin dalle prime liriche del poeta triestino tale nesso si configura come motivo portante delle sue creazioni simboliche. Leggiamo, nei *Versi militari*, *Marcia notturna*:

Presso, nel mare, quell'argenteo gelo
trema, e ci segue. Ebbri di sonno, stanchi
di querelarsi e di cantare, i fanti
tornano sotto un luminoso cielo,

lungo il golfo che a me ricorda quello
dove nacqui, che a notte ha il tuo sorriso
malinconico, l'aria del tuo viso
(p. 58, vv. 5-11).

L'argento della luna trema nelle acque del mare, e crea uno scenario propizio al ricordo della donna, che si palesa tanto in termini consapevoli (con l'attribuzione alla sponda del mare del sorriso della donna amata), quanto in termini inconsci (con il richiamo al «golfo dove nacqui», dunque all'aspetto materno dell'insenatura della costa). Michelet, a proposito della forma curvilinea di alcuni golfi, nota che

⁵⁶ *La preghiera*: «Da ciò che dura a ciò che passa, / Signore, sogno fermo, / Fa' che torni a correre un patto» (nel *Sentimento del Tempo*, p. 174, vv. 10-12).

⁵⁷ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 194.

⁵⁸ Cfr. par. 7.3.

[il mare] dette alla terra le forme adorate, benedette, in cui si compiace di creare l'amore. Con le sue carezze assidue, arrotondando la riva, diede a questa i contorni materni e, stavo per dire, la tenerezza visibile del seno della donna, in cui il bambino trova dolce rifugio, tepore e riposo⁵⁹.

L'acqua rimanda così alle origini del poeta, e assume connotati umani, femminili, sorridendo del sorriso di Lina – che qui, si noti, si differenzia dalla madre di Saba, non ne mutua l'austerità, la «marmorea faccia»⁶⁰, ma, al contrario, si avvicina alla figura accogliente della balia, la madre dall'«amoroso seno»⁶¹ (per quanto la malinconia che ne nasce preannunci future tristezze).

La rappresentazione delle insenature marine in termini femminili torna anche in versi più tardi: si pensi, ad esempio, al «rotondo / lido del mare» di un sonetto di *Autobiografia*⁶² (1924), e all'esplicita attribuzione, alla marina, di un «grembo»:

Così sognavo, e in ciel la vespertina
 stella brillava presso al dolce e bianco
 spicchio lunare, e in grembo alla marina
 si rifletteva, tremula
 (*Così sognavo, e in ciel la vespertina*, p. 250, vv. 1-4).

Lo «spicchio lunare», color latte, brilla «dolce» nel seno di un'acqua che, insinuandosi nella costa, manifesta il proprio aspetto di madre, di grembo originario, di archetipo femminile per antonomasia.

Ma se anche la creatura femminile non è colta nel suo essere potenzialmente madre, tuttavia viene spesso, ugualmente, ad accompagnarsi al motivo dell'acqua.

Se dunque Lina⁶³ o, come vedremo tra poco, le stesse figure della mamma e della nutrice, rendono attiva, tra le tante suggestioni latenti nelle immagini dell'elemento liquido, la sfera simbolica legata alla maternità, le diverse figure di fanciulle, invece, ne richiamano l'imprendibilità, la volubilità. Ad esempio, in *Ritratto della mia bambina*, la fanciulla e l'acqua si configurano come «cose leggere e vaganti»⁶⁴:

Ed io pensavo: Di tante parvenze
 che s'ammirano al mondo, io ben so a quali
 posso la mia bambina assomigliare.

⁵⁹ J. Michelet, *Il mare*, cit., p. 87.

⁶⁰ *Nuovi versi alla luna*, p. 101, v. 24.

⁶¹ *Tre poesie alla mia balia* – I, p. 387, v. 13.

⁶² *Era già il tempo di amare*, p. 249, vv. 5-6.

⁶³ Immagine di sposa, immagine materna, che incarna, nel *Canzoniere*, talora qualcosa della madre di Saba, talora qualcosa della sua balia.

⁶⁴ *Ritratto della mia bambina*, p. 178, v. 13. Il sintagma dà anche il titolo alla sezione del *Canzoniere* in cui si trova la poesia in questione, insieme ad altre ispirate da un'altra fanciulla, altrettanto «leggera e vagante», Paolina.

Certo alla schiuma, alla marina schiuma
che sull'onde biancheggia, a quella scia
ch'esce azzurra dai tetti e il vento sperde
(p. 178, vv. 5-10).

La leggerezza della bambina fa tutt'uno con l'effervescenza di un'acqua di cui si coglie il movimento di superficie, la schiuma che imbianca le creste delle onde; contemporaneamente, al nodo simbolico acqua-fanciulla viene a mancare l'elemento notturno, quasi come ulteriore prova dell'assenza di profondità dell'immagine, tutta risolta in un gioco di parvenze capricciose, aeree, insensibili – e difatti, in un processo volto a togliere quanto più possibile peso e spessore alla figura, dalla schiuma del mare si passa alla «scia» azzurra nel cielo, semplicemente distante, e quindi alle «nubi» (v. 11), esplicitamente dichiarate «insensibili».

Privati dei tratti della maternità, la fanciulla e l'elemento liquido sono vaghe parvenze, sorridenti e invitanti nel chiarore del giorno, ma inconsistenti. Nella lirica intitolata a *Paolina*, la «signorina» dagli «occhi di sogno»⁶⁵, creatura acerba dalla bellezza priva di qualsiasi pensiero⁶⁶, aliena da qualsiasi spessore, tutta risolta nell'apparenza, si dissolve in «acquei vapori» (v. 18), in acqua di cui non resta nulla⁶⁷, in acqua anch'essa resa «leggera e vagante», aerea, cui viene sottratta la stessa essenza di liquido.

I «mari [...] che fremono / azzurri e caldi»⁶⁸ sono la conquista casuale di cui talvolta il poeta gode, nascosti sotto la superficie fredda e cristallina del «ghiaccio» cui è assimilata la fanciulla. E tuttavia sono mari che non hanno la profondità e la pregnanza simbolica che assumono, invece, le epifanie equoree in presenza della figura della donna-madre. In quest'ultimo caso,

⁶⁵ *Paolina*, p. 182, vv. 7, 8.

⁶⁶ «Che tieni in cuore? Io non lo chiedo. È pura / la tua bellezza; / vi farebbe un pensiero quel che un alito / sullo specchio, che subito s'appanna» (vv. 21-24).

⁶⁷ L'immagine del vapor d'acqua ricorre in uno dei *Frammenti lirici* di Rebora, in accezione completamente diversa: «Lungo di donna un canto si trasfonde / Come azzurro vapore / Dai clivi lambiti dal sole d'autunno / Che stanco dirada l'ardor delle fronde / E nuvole scioglie cercanti sopore. /.../ Dai clivi si versa si esala dispera / L'umido ombreggiare violetto: / A casa, a spremere la sera!» (*Lungo di donna un canto*, p. 62, vv. 1-5, 17-19). Come un'ombra umida, che si solleva da un'acqua già ombreggiata dalla notte, la voce della donna, ciò che di aereo ed incorporeo si origina dal corpo femminile, è paragonato ad un vapore azzurro: donna, acqua, sera, intervengono a creare un'atmosfera di rarefatta quiete, invitando il poeta all'abbandono amoroso, all'immersione nella vita della natura, alla condivisione delle pulsazioni del paesaggio accarezzato «dal sole d'autunno». Secondo Guglielminetti si tratta di un invito vissuto come «distrazione»: lo studioso, difatti, afferma che «nella ricerca d'amore, Rebora non poteva scordare il suo compito di ricercatore della verità, l'unico che giustificasse il suo isolamento. L'invito dell'ultimo verso citato a “spremer la sera” in casa, dopo la breve lusinga del canto femminile, dice come tale compito non potesse tollerare indugi di sorta» (M. Guglielminetti, *Clemente Rebora*, cit., p. 27). La sosta contemplativa, il rapimento al canto femminile, potrebbero però configurarsi anche, più che come un «indugio», una deroga alla propria missione, come un momento di raccoglimento, come bene di cui godere per ristorarsi in vista del proseguimento della ricerca. La sfera simbolica acqua-notte-donna, in tal caso, non sarebbe rifiutata in nome di un superiore compito, ma vissuta come segno di una rara felicità, come fonte di benessere cui attingere la forza per perseverare nella tesa ricerca di una «immortale bellezza» (*O pioggia dai cieli distrutti*, p. 39, v. 31).

⁶⁸ «È ghiaccio, ma che poco basta premere / perché si sfaldi. / Di sotto i mari troverai che fremono / azzurri e caldi» (*L'amorosa spina – 10, Dolorosi pensieri...*, p. 204, vv. 21-24).

come accennato in apertura di paragrafo, entra in gioco una duplicità di significati, e l'esito delle liriche sfiora, talvolta, l'ambito del perturbante. Innanzitutto, alla superficialità, alla leggerezza, subentrano profondità e pesantezza:

Madre che ho fatto
soffrire
...
ieri in tomba obliata, oggi rinata
presenza,
che dal fondo dilaga quasi vena
d'acqua, cui dura forza reprimeva,
e una mano le toglie abile o incauta
l'impedimento;
presaga gioia io sento
il tuo ritorno, madre mia, che ho fatto,
come un buon figlio amoroso, soffrire.

Pacificata in me ripeti antichi
moniti vani. E il tuo soggiorno un verde
giardino io penso, ove con te riprendere
può a conversare l'anima fanciulla
(*Preghiera alla madre*, p. 332, vv. 1-2, 6-18).

La figura materna, dunque, dilaga «dal fondo», dalle profondità del soggetto, dalla stessa regione in cui affondano le radici la vita di entrambi, il presente dell'uno che custodisce ancora l'impronta del passato dell'altra. L'immagine di colei che lo ha generato viene a sua volta partorita dalla memoria dell'io lirico; viene, in un certo senso, reintegrata nella vita (dopo essere stata, in quanto «obliata», relegata nella tomba) proprio ad opera di colui cui ella ha dato la vita.

Il riemergere della madre, dalla notte della dimenticanza, alla luce di una nuova esistenza, è associato allo sgorgare di una «vena d'acqua»: di acqua viva, pulsante, quasi sangue stesso del poeta, voce viscerale che rivendica l'appartenenza del figlio alla madre. È già qui che si nota una prima ambiguità nell'atteggiamento dell'io lirico: la mano che ha liberato la strada alla madre-acqua è «abile o incauta»; obbedisce ad un preciso desiderio e riesce a vincere l'ostacolo del tempo, della distanza, della morte, ma anche, contemporaneamente, richiama al presente e rende di nuovo viva una figura avvertita come temibile, minacciosa, prevaricatrice, riportando a galla quel «misterioso coesistere d'amore e d'odio che è d'ogni troppo intenso legame familiare e umano»⁶⁹.

Da un lato, dunque, l'io cerca di conversare, tornato fanciullo, con la madre, e di recuperare le proprie radici, il passato da cui proviene, e,

⁶⁹ S. Solmi, *Umberto Saba: «Tre composizioni»*, cit., p. 139.

dall'altro, avverte il pericolo di «inebriarsi del [...] mesto viso» (v. 19) di lei, di smarrire i confini della propria individualità. Al percorso ascensionale compiuto dall'immagine femminile, difatti, segue il desiderio di regressione del poeta, la visione di una personale catabasi:

... Ma giungere
vorrei dove sei giunta, entrare dove
tu sei entrata
 – ho tanta
gioia e tanta stanchezza! –
 farmi, o madre,
come una macchia dalla terra nata,
che in sé la terra riassorbe ed annulla
(*Preghiera alla madre*, p. 332, vv. 22-27).

Nel riassorbimento nella terra, «mondo inorganico [...], luogo della tomba e della morte ma anche [...] *humus* vitale»⁷⁰, l'io lirico vede una possibilità di definitivo ritorno alla madre, e insieme, come nota Luperini, il modo per «meglio scontare le sofferenze inflitte[le]»⁷¹. Andare col ricordo alla madre, riascoltarne la voce, rivederne il viso, si accompagna ad una «disperata brama d'annullamento, quasi di ritorno al caldo buio prenatale»⁷².

Dunque la sezione *Cuor morituro*, che si apre con *Sonetto di paradiso*, onirica visione della casa di Peppa Sabaz, si chiude con la visione, tutt'altro che onirica, della mamma.

Ma se qui l'immagine del buio intrauterino, della dissoluzione della propria esistenza in quella, onnicomprensiva, della Madre, è idea soltanto suggerita, cui allude il «ritorno alla terra», in altri componimenti essa diviene immagine esplicita.

Si pensi, ancora in *Cuor morituro*, a *La vetrina*: qui la contemplazione di «bianche stoviglie» (v. 5) appartenenti da tempo alla sua famiglia trasporta il poeta «a un tempo / ... // che fu sì dolce, che per me non fu / tempo, che ancor non ero nato» (vv. 12-14). A queste suppellettili egli affida la propria fantasia di regressione ed autoannullamento:

Quanto un giorno vi ho amate, belle cose,
che siete là nella vetrina, e altrove
siete, nell'ombra e nel sole, ed oh quale
ho nostalgia di lasciarvi! Nel buio,
tornar nel buio dell'alvo materno,
nel duro sonno, onde più nulla smuove,
non pur l'amore, soave tormento
sì, ma a me fatto intollerando. È il letto
questo in cui venni da quel caro buio,

⁷⁰ R. Luperini, *La cultura di Saba*, in Id., *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 165.

⁷¹ *Ivi*, p. 166.

⁷² S. Solmi, *Umberto Saba: «Tre composizioni»*, cit., p. 139.

molto piangendo, alla luce...
(*La vetrina*, p. 299, vv. 22-31).

Il poeta risponde all'angoscia della morte con il desiderio di perdere la propria individualità, la propria coscienza, nella fusione con il corpo materno, nel ritorno al liquido amniotico, al buio, al «duro sonno».

Stessa idea di buio, stesso richiamo all'«alvo materno» ricorre, ne *L'Uomo*, come accompagnamento alla visione di se stesso «morto sul letto» (v. 482):

A lui la lunga giornata finiva,
di cose
piena ora liete ed ora paurose;
ritornava soffrendo al buio eterno,
ei che dal buio dell'alvo materno
veniva
(*L'Uomo*, p. 348, vv. 465-470).

La dimora nel ventre della madre, dunque, è immagine del buio e della negazione dell'io cui si approda morendo: quello che pure è definito nella *Vetrina* «caro buio», quindi, è non tanto un luogo primigenio di pace, di benessere, quanto la prigione prima, la morte prima, l'archetipo dello spazio oscuro e indistinto in cui l'esistenza sarà riassorbita una volta giunta alla fine.

Tuttavia, basta che al ricordo della madre si sostituisca la figura della nutrice, perché la stessa immagine della vita intrauterina muti radicalmente di segno:

Immensa gratitudine alla vita
che ha conservate queste care cose;
oceano di delizie, anima mia!

Oh come tutto al suo posto si trova!
Oh come tutto al suo posto è restato!

...

Io, se potessi, io qui vorrei morire,
qui mi trasse l'istinto. Indifferenti
cenano accanto a me due muratori;
e un vecchietto che il pasto senza vino
ha consumato, in sé si è chiuso e al caldo
dolce accogliente, come nascituro
dentro il grembo materno. Egli assomiglia
forse al mio povero padre ramingo,
cui malediva mia madre; un bambino
esterrefatto ascoltava. Vicino
mi sento alle mie origini; mi sento,
se non erro, ad un mio luogo tornato,

al popolo in cui muoio, onde son nato.
(*Cucina economica*, p. 393, vv. 1-5, 11-23).

Se anche non sperimentata in prima persona (ma avvicinata a sé mediante l'accostamento del vecchietto al proprio padre), l'esperienza del raccoglimento nel grembo materno, luogo del tepore «dolce accogliente», acquista qui connotati positivi. Il poeta, tornato ai «verdi paradisi dell'infanzia»⁷³, e apprestandosi a definirsi esplicitamente, di lì a poco, *Il figlio della Peppa*⁷⁴, vive in maniera pacificata il proprio rapporto con la figura femminile e con l'immagine materna, identificandola stavolta con «l'eterna Peppa»⁷⁵, con la madre che ha iniziato il bambino alla dolcezza della vita.

Nonostante la balia non compaia dichiaratamente nella lirica in esame, l'atmosfera di questa, come quella degli altri componimenti del *Piccolo Berto*, risulta tutta impregnata della figura della donna. E dunque, nella riconciliazione, grazie alla nutrice, con l'istanza femminile e materna, nel ritorno al primo oggetto d'amore, il poeta attiva il senso positivo della simbologia legata alla regressione nella vita intrauterina. La stessa acqua non ha più i segni della morte, non è più operatrice di dissolvimento, piuttosto si trasforma in «oceano di delizie», in distesa accogliente, in nido primo conservatosi a dispetto del tempo oggettivo, e resosi ancora accessibile all'io lirico.

Viene, dunque, ridimensionata la figura della madre biologica, e fa tutt'uno con tale ridimensionamento il riscatto della figura paterna, il «povero padre ramingo» di cui Saba, per altre vie, ha ricalcato il sentiero di smarrimento.

Tornato «a quell'unico amore che la vita non ha mai contraddetto, l'amore della nutrice»⁷⁶, il poeta si sente vicino alla realizzazione del suo sogno di sempre: tornare «alle [sue] origini», ad «un [suo] luogo», assimilarsi al popolo «onde [è] nato»: vivere, come canta nel *Borgo*,

la calda
vita di tutti,
[...] essere come tutti
gli uomini di tutti
i giorni
(pp. 312-313, vv. 28-32).

Identico sintagma, «calda vita», ricorre in una delle *Poesie scritte col lapis* di Moretti (dunque circa vent'anni prima), inserito, tuttavia, in un tessuto lirico e simbolico assolutamente diverso. Laddove per Saba la «calda vita» è quella conquistata nel ritorno al popolo, alla vita di tutti, alla consuetudine della quotidianità condivisa con la balia, in Moretti la calda vita è già

⁷³ *Tre poesie alla mia balia* – I, p. 387, v. 14.

⁷⁴ Come le *Tre poesie alla mia balia* e *Cucina economica*, anche *Il figlio della Peppa* fa parte della sezione *Il piccolo Berto*, dominata dalla figura della nutrice.

⁷⁵ *Partenza e ritorno*, p. 402, v. 8.

⁷⁶ E. Caccia, *Lettura e storia di Saba*, Milano, Bietti, 1967, p. 211.

accaduta, è data una volta per sempre, nel grembo di una madre che è tutta tenerezza:

forse io ricordo un dolce tempo ch'ero
tutto tuo, del tuo corpo e del tuo cuore

...

Ero felice forse: la mia vita
era il riflesso della tua: ma quanto
era più dolce e quasi indefinita
per la soavità di quell'incanto.

Ma un giorno uscii dal tuo sangue: m'arresi.
Fui cuor che piange, carne che dolora.
Tropo ero vecchio, avevo troppi mesi
per viver quella calda vita ancora.
(*Il ricordo più lontano*, pp. 103-104, vv. 1-2, 29-36).

L'alvo materno e la fluttuazione nel liquido amniotico indicano lo spazio ed il tempo del benessere, ma sono marcati dai segni della caducità. A differenza, poniamo, di un Ungaretti, non sarà possibile, per il poeta di Cesenatico, recuperare altrove e altrimenti il nido perduto con la nascita: al possesso cantato, ad esempio, nella *Notte bella*, al recupero concesso al Saba di *Cucina economica*, subentra la sensazione di perdita, di vecchiaia precoce, di sconfitta esistenziale, sperimentata da Moretti.

Voltarsi indietro, al ricordo più remoto, «verso il più lontano e indistinto e perduto luogo materno: quello della concezione, dove la vita è pura vita e basta»⁷⁷, non vale a riconquistare il grembo materno. D'altronde si tratta di un luogo che il poeta non ha mai posseduto, ma in cui è stato posseduto («ero / tutto tuo»), che non gli è appartenuto, ma in cui egli è appartenuto alla madre.

È anche dall'incapacità di appartenere ancora, è anche da questa perdita originaria, che deriva l'atteggiamento di inazione («m'arresi») nei confronti della vita e del mondo, e, insieme, il tono grigio e malinconico, sommerso eppur inquieto nel suo inappagamento, della poesia di Moretti. Il mondo esterno al corpo della madre, nel cui ventre il poeta «facea lento viaggio / per giungere alla sua meta nel vuoto» (vv. 23-24), si configura come vertigine del vuoto, appunto, come abisso del nulla, a cui l'io lirico, a sua volta, non ha «nulla da dire», e che rinuncia ad affrontare e dominare.

Anche nella *Gaia puerpera*, nel *Giardino dei frutti*, il «buio di quell'altra vita»⁷⁸ indica l'unico rifugio che protegga dall'invasività del mondo. Il nido perduto si ricrea solo quando la madre si accosta al figlio:

Ora t'appressi, tu, silenziosa

⁷⁷ A. Folli, «Videviti e tenebra azzurra»: una linea padana di poesia, in AA. VV., *Marino Moretti*, cit., p. 131.

⁷⁸ *La gaia puerpera*, p. 292, v. 30.

madre che plori nelle tue novene,
tu vieni al figlio tuo siccome viene
la rugiada alla rosa
(*Sia il pianto segreto*, p. 515, vv. 17-20).

La figura della donna richiama alla mente del poeta l'immagine della rugiada: la madre che ha nutrito nel proprio grembo il bambino, immerso nelle acque intrauterine, continua ad essere associata ad acqua che nutre, alle gocce che, con fare soccorrevole, vanno alla rosa. Al bambino che cresce, se anche restano preclusi il ritorno alla vita prenatale e una conquista "adulta" della donna, resta pur sempre il dialogo, sommerso e tenero, con la mamma.

5.3 «Ti guardiamo noi, della razza di chi rimane a terra»: la distanza dalla donna (Sbarbaro, Palazzeschi, Montale)

Abbiamo considerato, finora, casi in cui l'io lirico riesce ad instaurare un rapporto, per quanto talvolta non privo di ambiguità, con la figura femminile, creando immagini, se anche con ovvie divergenze nell'esito poetico, in cui le figurazioni dell'acqua non siano inarrivabili. Passiamo ad analizzare, adesso, autori che, in vari modi, dichiarano l'inaccessibilità delle componenti del nodo simbolico acqua-donna: o perché avvertono i segni della precarietà del contatto con la donna e con l'elemento (è il caso di Sbarbaro); o perché congelano entrambi in un orizzonte artificiale (è il caso di alcuni componimenti di Palazzeschi, e di Gozzano); o perché, pur creando immagini in cui le acque e la donna partecipano della vita universale, il poeta sente di non poterne godere, di essere condannato all'esclusione, alla lontananza dall'acqua, alla terra (è il caso, stavolta, di Montale).

Nei *Versi a Dina* di Sbarbaro la donna è di volta in volta rievocata in paesaggi marini, o assimilata direttamente all'elemento liquido:

La trama delle lucciole ricordi
sul mar di Nervi, mia dolcezza prima?
(trasognato paese dove fui
ieri e che già non riconosce il cuore)
(*La trama delle lucciole*, p. 105, vv. 1-4);

Era color del mare e dell'estate
la strada tra le case e i muri d'orto
dove la prima volta ti cercai
(*Era color del mare e dell'estate*, p. 108, vv. 1-3).

Il mare, dunque, è il nume tutelare dell'esperienza amorosa, e del ricordo che ne resta: difatti, in *La trama delle lucciole*, è dal mare che riemerge il ricordo della sera trascorsa con Dina:

Saranno state
le lucciole di Nervi, le cicale
e la casa sul mare di Loano,
e tutta la mia poca gioia – e tu –
fin che mi strazi questo ricordare
(p. 106, vv. 22-26).

Da subito, quindi, l'incontro con la figura femminile si presenta legato al passato, goduto una volta e recuperabile, ma in maniera sbiadita ed incompleta, solo nella memoria, una memoria anch'essa paragonata all'acqua, in nome di una irrimediabile labilità:

Estrema delusione degli amanti!
invano mescolarono le vite
s'anche il bene superstite, i ricordi,
son mani che non giungono a toccarsi

...

Oh come poca cosa quel che fu
da quello che non fu divide!

Meno

che la scia della nave acqua da acqua
(*La trama delle lucciole*, p. 105, vv. 9-12, 19-21).

È questo l'orizzonte in cui vengono a porsi le successive liriche dedicate a Dina: se anche la donna si configura come alternativa alla vita inaridita e disillusa dell'io poetante, se anche nella donna «si compose il tumulto, si placò / l'ansito, fiume che si placa in mare»⁷⁹, tale approdo non si presenta come conquista definitiva, piuttosto come bene effimero – ne è allegoria la vicenda del vecchio contadino nella vigna:

Capita all'uomo che d'autunno spoglia
la vite, sulla scala che ne fruscia
– vecchio è l'uomo ed autunno gli colora
l'anima dentro di malinconia;
chè con l'anno gli pare la sua vita
anche finisca;
il poco che da essa ebbe gli mette
in strozza come una secchezza e inghiotte –

tra i pampini arrossati di scoprire
un superstite grappolo.

...

Alla sua sete riserbò l'annata
quel frutto, glielo maturò l'estate,
glielo dorò il sole dell'autunno,
la pianta vi spremè l'ultimo succo

...

⁷⁹ *E la vita sapessi a me che fu*, p. 110, vv. 26-27.

Guardan gli occhi felici e rassegnati
col grappolo scemare
la sua prima, fors'ultima, dolcezza
(*Capita all'uomo...*, pp. 112-113, vv. 1-10, 13-16, 21-23).

Un'acqua, non cercata, si dona a sollevare l'uomo dalla «sua sete» di sempre – ma è un momento subito perso, e la felicità si coniuga con la rassegnazione. Allo stesso modo, la vita dell'io lirico è marcata dall'aridità, fino a quando non vi irrompa la donna⁸⁰:

E la vita sapessi a me che fu,
Amore, prima che ti conoscessi...

Un deserto la terra
...
M'affaticava la città col suo
ansito
quale andare di fiume che non trovi
foce...

...
Quando, improvvisamente come oscuro
disegno che coi dadi bimbo tenta
s'illumina del dado che mancava,
si compose il tumulto, si placò
l'ansito, fiume che si placa in mare,
in due che s'abbracciavano nell'ombra
(*E la vita sapessi a me che fu*, pp. 110-111, vv. 1-3, 17-20, 23-28).

La desolazione del mondo, l'estraneità dei volti pur «consueti» (v. 5) che popolano i sogni del soggetto, l'indistinzione tra veglia e sonno, l'incapacità di abitare la città, e la conseguente sensazione di disagio e inappartenenza, tutti i temi, insomma, che partorivano la «rassegnazione disperata»⁸¹ di *Pianissimo*, sono riscattati dalla comparsa della figura femminile.

L'inquietudine, il senso di scacco esistenziale, l'assenza di un approdo, si convertono in placida sosta, nella conquista della meta da sempre, fisiologicamente («fiume che si placa in mare»), cercata alla cieca. Tuttavia, proprio la celebrazione della vittoria dell'acqua sul mondo pietrificato del poeta viene posta in discussione da componimenti come *La trama delle lucciole ricordi*, *Era color del mare e dell'estate*⁸², *Capita all'uomo che d'autunno spoglia*. Come ha rilevato Bàrberi Squarotti, alla donna si accompagna

⁸⁰ Qualcosa di simile, ovviamente senza le implicazioni che il tema dell'aridità esistenziale assume in Sbarbaro, si ritrova in un sonetto di Corazzini escluso da tutte le raccolte: «... come umani arsi // di sete, con le braccia al ciel protese / attendono con rabbia stanca, sparsi / per il deserto, con le membra offese / da un sole ardente, di che dissetarsi; /.../ così, così t'attendo, dolce amore!» (*L'attesa*, p. 255, vv. 4-8, 14).

⁸¹ *Taci, anima stanca di godere*, p. 21, v. 9.

⁸² In cui la donna è vista nella dimensione del ricordo e dunque della perdita.

l'angoscia della memoria che sfugge e si perde, del tempo che non si può mai ripetere uguale, della solitudine esistenziale, all'interno di una celebrazione amorosa come stacco, impossibilità, «dopo», perdita irrimediata⁸³.

Unico lascito della figura femminile, breve sorso d'acqua alla sete dell'amante, è il mutamento di segno della disperazione che connota la sua esistenza, se la rassegnazione che in *Pianissimo* è «disperata» può ora abitare gli occhi del vecchio vignaiolo insieme ad una fugace felicità.

Se ora passiamo ad analizzare le poesie di Palazzeschi in cui il tema dell'acqua appare associato a figurazioni femminili, possiamo notare come all'io poetante sia interdetto ogni contatto con la donna e, di conseguenza, con l'elemento.

Nei *Poemi*, difatti, acqua e donna risultano molto spesso fuse in immagini di algore e inaccessibilità:

Si vedono vagare,
girare, roteare
a gran velocità,
ali di cigni, code di paoni
a milioni a milioni,
per l'immensità
dell'acque bianche dense,
di questo stranissimo mare.

...
Acque dense bianchissime,
luce di perla, cielo d'opale.

...
Riempiono le barche,
donne vestite di lucenti rasi,
agitano le piume
dei loro ventagli,
le loro chiome sembrano
avoreo fiume.

...
Girano, roteano, scherzano,
sorriscono, si divertono,
tutte queste candide sirene,
tutti questi candidi fanciulli,
fra tante bellezze rare,
sull'acque dense bianche
di questo stranissimo mare
(*Mar Bianco*, pp. 96-97, vv. 1-8, 12-13, 25-30, 43-49).

Su queste acque, bianche come il latte, scivolano, su barchette simili a «gusci d'uovo» (v. 15), donne candide dai capelli d'avorio⁸⁴: i riferimenti alla

⁸³ G. Bàrberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 196.

sfera della fertilità si coniugano con la simbologia del colore bianco che, «nel sistema dei simboli cromatici palazzeschi»⁸⁵,

rinvia a una catena referenziale tutta positiva, e cioè al seno e al latte materno, e quindi alla madre, e quindi al figlio, e quindi, per finire, all'amore⁸⁶.

Poco più avanti, il bianco sarà il protagonista del quadro monocromatico di *Regina Paolina*:

È tutta vestita di bianco, Regina Paolina,
di candido raso che à, nelle onde sue tante,
riflessi di perla e diamante.
La cinge ben stretta la candida veste,
che un poco soltanto le scopre
di sotto del collo, il seno di latte.
(p. 110, vv. 1-6).

Il riferimento al seno materno, al latte, testimoniano dell'esigenza dell'io lirico «di regredire verso una fantasmatica essenza perduta, di ancorarsi ad un'Origine, nella quale realizzare la propria identificazione»⁸⁷.

E, tuttavia, l'Origine perduta non si lascia recuperare: il richiamo alla donna, alla categoria della fertilità e della maternità, serve, in *Mar Bianco* e in *Regina Paolina*, non tanto ad attualizzare la «catena referenziale tutta positiva» di cui parla Curi, quanto ad allontanarla, a negarla nell'atto stesso del chiamarla in causa inserendola in un contesto meccanico, congelato nella fissità delle situazioni.

Le creature del mar Bianco, partecipi della stessa natura delle acque, ne mutuano la "stranezza", e restano immobilizzate, marionette irreali, nell'eterna ripetizione dello stesso copione, quasi bambole di carillon che esibiscano la propria femminilità artificiale ed inavvicinabile. Altrettanto inavvicinabile risulta la regina Paolina, troppo candida per poter essere di carne, sorella della *Principessa Bianca* dal cuore di marmo:

– Il Principe vi manda questo specchio,
del più puro cristallo,
perché come nell'acqua
limpida e pura
imparate ad amare
la vostra sopranaturale bellezza.

⁸⁴ La capigliatura femminile è assimilata al fluire delle acque anche in un sonetto di Gozzano, *Il sogno cattivo*. Qui le onde dei capelli diventano onde di mare, sostituendo però, al colore bianco dominante nel componimento palazzeschio, un «color di rame» (p. 106, v. 14). Ma l'immagine de *La via del rifugio* si risolve tutta in una abusata metafora, senza dare nessuno spessore alla superficiale e distaccata associazione tra la figura femminile e quella dell'acqua.

⁸⁵ F. Curi, *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977, p. 74.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ A. Saccone, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, cit., p. 41.

– Ditegli che solo nell'ombra
io mi guardo, nella notte lunare.
– Il Principe vi manda
questa coppa d'oro, per le vostre
magiche labbra, con del vino d'oro.
– L'acqua solo che mi viene dal cielo
io voglio, quella che discende giù
per le trecce assetate
lungo la persona
(*La Principessa Bianca*, p. 120, vv. 14-28).

Inviando all'amata lo specchio, il Principe la invita ad attuare, nel cristallo uguale alla superficie di un'«acqua / limpida e pura», «il riconoscimento di sé, lo svelamento quotidiano»⁸⁸. La Principessa, tuttavia, si sottrae all'operazione dell'autocontemplazione (di cui, ne *Lo specchio*, Palazzeschi mette in luce il potenziale perturbante⁸⁹), e rivendica per sé lo spazio dell'ombra, della notte, della luce lunare.

Dunque la figura femminile rifiuta di riflettersi nella superficie chiara e limpida dell'acqua⁹⁰, e, al contrario, dichiara di riconoscersi nella profondità della notte, nell'abisso e nell'oscurità, dichiarando così, da un lato, il proprio rifiuto a rivelarsi, a coincidere con un'unica immagine, e, dall'altro, la propria distanza dall'uomo.

Analogo rifiuto viene opposto all'altro dono del Principe: al calice d'oro, al vino d'oro, viene preferita l'acqua piovana, proveniente dallo stesso abisso in cui, nottetempo, la Principessa si guarda. Anche qui è ribadito il nesso donna-acqua, nell'immagine delle membra femminili che si dissetano lasciandosi percorrere dai rivoli di pioggia. L'inaccessibilità della donna, infine, ampiamente preannunciata nel rifiuto di ciascuno dei doni tramite i quali l'amante cerca di ridurre la distanza, si fa irrevocabile alla chiusura del componimento:

– Non sa egli che le mie labbra
sono fredde come quelle
della morte?
– Ma ei v'ama, meravigliosa

⁸⁸ A. Dei, *Note al testo*, in A. Palazzeschi, *Poemi*, cit., p. XXXV.

⁸⁹ Cfr. par. 3.1.

⁹⁰ Figure femminili riflesse nell'acqua compaiono invece in due componimenti di Gozzano, entrambi editi su riviste nel 1904 e poi esclusi dalle raccolte: «Però su l'acque in tempo uguale il Cigno / muove le palme con ritmo silente / e volge attorno l'occhio fiero e arcigno. // Sogna ancor forse Leda nelle intente / pupille nere lungo la divina / sponda d'Eurota? Ahimè, la Dea è assente. // Ma fra i mirti, fra i lauri la Regina / del luogo appare cavalcante e bionda / come bianca matrona bizantina. // Avanza il baio fino su la sponda / del bacino. Si specchia trepidante / la signora nell'acqua. E il sol la inonda.» (*Il castello d'Agliè*, pp. 304-305, vv. 64-75). Simile immagine torna nel *Viale delle statue*: «Leda che si rimira / nell'acque con il reo / candido cigno...» (p. 321-322, vv. 13-15). Si tratta, come già rilevato a proposito della metafora del *Sogno cattivo*, della ripresa di un repertorio mitologico di cui è ormai palese l'artificiosità. Dunque la sfera simbolica donna-acqua, in Gozzano, resta inaccessibile come in Palazzeschi: non, tuttavia, perché bloccata in un gioco di ripetizioni senza senso, piuttosto perché congelata in una scena "paradisiaca", fredda, in fin dei conti falsa.

Principessa Bianca,
muore per voi, pietà di lui.
– Come non sa egli
che ad una principessa di marmo
non è dato amare?
(*La Principessa Bianca*, p. 121, vv. 37-46).

La donna che ha rivendicato la propria appartenenza alla notte, alla luna, alle profondità insondabili del buio, si rivela anche, contraddittoriamente, tutta risolta nell'esibizione della propria esteriorità di statua. Così la profondità è dissolta in superficialità, il carico di attese che grava sulla principessa, caricandola a sua volta di significato, è irriso nell'assenza di senso e sensi nella statua. La donna non è creatura di carne, cui l'uomo possa accostarsi; piuttosto, marionetta o forma marmorea, si configura come puro simulacro. Un'altra regina, Faante, compariva già in un componimento di *Lanterna*:

FAANTE, *regina*.
Vorrei cavalcare nel mare la notte,
con sola compagna la luna,
cavalli più bianchi del latte
(*Rosario*, p. 54, vv. 69-72).

Nel breve spazio di tre versi, Palazzeschi affastella tutti gli elementi che rientrano nella sfera metaforica acqua-donna-notte: eppure anche stavolta la regina è cosa finta, maschera scenica che viene «alla ribalta» «sul filo di un recitativo tutto teatrale»⁹¹, frammento di un mondo, privo di senso, precluso al poeta-spettatore.

Altrettanto distante *Regina Carmela*, ancora in *Poemi*: benché, a differenza della principessa bianca, della regina Paolina e delle candide dame del mar bianco, essa sia connotata dal colore rosso (la sua veste è «di fino scarlatto, / coperta e ravvolta di veli scarlatti»⁹²; ed alla ha «chiome [...] fulve disciolte»⁹³) ed appartenga all'ambito del fuoco («Talora ella sembra una fiamma /.../ La vedon le genti del mare, / ell'è come un faro sinistro lassù, / il mesto fanale del popolo suo!»⁹⁴), la sua figura risulta vicina, per contrapposizione, all'immagine del mare, che delimita, per un lato, il perimetro della sua prigionia:

La torre più alta
del grande palazzo è il suo trono costante,
Regina Carmela
non lascia la torre un istante,

⁹¹ A. Dei, *Giocare col fuoco*, cit., p. XXIV.

⁹² *Regina Carmela*, p. 111, vv. 16-17.

⁹³ *Ivi*, v. 20.

⁹⁴ *Ivi*, vv. 22, 26-28.

giammai non discende.
 Il grande palazzo regale
 s'innalza sul mare
 (*Regina Carmela*, p. 111, vv. 1-7).

Dunque, anche quando la figura femminile incarna non più l'idea di una purezza stereotipata e inattingibile, di una maternità irrecuperabile, ma l'idea della trasgressione, del peccato, della passione (le fiamme cui la regina è assimilata rimandano ad entrambe le categorie, quella della passione e quella, connessa, della punizione per il peccato), non varia comunque la sua inavvicinabilità⁹⁵.

Così come, pur con ovvie differenze, resta invariata la presenza dell'elemento liquido nelle scenografie di cui la figura muliebre è protagonista. Se i componimenti analizzati finora sono dominati da presenze femminili inafferrabili per loro natura, o per una segregazione che diventa anch'essa tratto costitutivo della donna, al contrario nella *Storia di frate Puccio* (in *Lanterna*) la donna è intoccabile non già per sua natura, bensì per costrizioni sociali. La «figura profana di femmina»⁹⁶ è, da subito, definita tramite un suo accostamento all'acqua:

Col viso fiorito d'un gaio sorriso,
 con occhi ridenti,
 il vecchio s'andava e veniva leggero
 per grande convento dei Bianchi.
 Il piccolo frate con braccio robusto
 portava le brocche.
 ...
 Compunti i fratelli incontrandolo,
 guardavan con occhio di dubbio
 spiccare in quel luogo un sì fresco sorriso,
 qual fiore scarlatto nel mazzo bianchissimo;
 guardavan da tempo la sosta a la cella.
 Là dentro era il pozzo del dolce sorriso,
 non quello nel mezzo al cortile del chiostro
 (*La storia di frate Puccio*, p. 61, vv. 2-7, 15-21).

⁹⁵ Allo stesso modo sono relegate in volontaria scelta di esilio le protagoniste, «tutte vestite di rosso», della *Regola del Sole*. Qui è appunto il Sole ad essere oggetto d'amore ed amante delle donne, ed ancora una volta il mare delimita, ora interamente, il perimetro del luogo della reclusione: «Un piccolo gruppo di signore, / dei più svariati paesi, / si sono fatte suore / di una loro speciale religione / che si chiama la Regola del Sole. / Si sono comperata un'isoletta / proprio in mezzo al mare, / un'isoletta tonda, tutta verde, / che sembra nell'azzurro dell'acque, / un altro sole, il sole del mare. / Sole che vive d'amore / per il Sole rosso del cielo.» (p. 214, vv. 1-10). Non c'è da meravigliarsi se, per queste donne che pur vivono in mezzo al mare, le acque rappresentano un mondo infernale: «Esse lo sanno che il Sole le ama, / che sempre le guarda, / e non le scorda mai; / lo sanno che quando moriranno / anderanno da Lui, / che le coronerà del suo più caldo amore! / Sono sicure, ma anno il loro inferno / anche loro, e sarebbe il mare» (pp. 216-217, vv. 94-101).

⁹⁶ *La storia di frate Puccio*, p. 62, v. 37.

Nella cella di Puccio, dunque, si nasconde l'acqua della giovinezza, la fonte del sorriso. Il simulacro di donna tenuto nascosto, ben più che il «pozzo nel mezzo al cortile», disseta il frate, lo rende robusto e ridente. Ma fin dall'inizio la sua diversità diviene oggetto di sospetto e di controllo da parte dei confratelli: si attiva, così, una dicotomia tra la categoria della regola e quella dell'effrazione, segnata, la prima, dal bianco, e la seconda, viceversa, dal rosso.

Ancora, quindi, la contrapposizione purezza-peccato che tornerà attiva in *Poemi*. Da un lato, allora, si situano i Bianchi, dall'altro Puccio, «fiore scarlatto nel mazzo bianchissimo». Anche la figura femminile responsabile della diversità del frate, che pure è stata appena associata ad un pozzo d'acqua rinfrescante, viene presentata come pupazzo appartenente alla sfera dei colori sgargianti, e dunque del peccato:

Nascosto fra i libri, fra i libri dei Salmi,
fu visto un fantoccio coperto di logori stracci,
di stracci dai vivi colori,
figura profana di femmina!
Soltanto una bocca che aveva baciato il peccato
poteva sorridere là dentro!
(*La storia di frate Puccio*, p. 62, vv. 34-39).

Il frate peccatore, per decisione del Padre, sarà purificato per mezzo di un rogo: la bambola soggetto e oggetto dell'errore di Puccio sarà consegnata alle fiamme, il fuoco (della passione) sarà ricondotto al fuoco (reale) e consumato in esso, espulso dal mondo del convento, ordinato e dominato dal bianco e dalla regola religiosa, e riassorbito nel mondo del colore scarlatto. Alla presenza della «grande fascina / nel mezzo al cortile ammassata» (vv. 70-71) il fantoccio, prima ricoperto di stracci semplicemente «dai vivi colori», diviene esplicitamente rosso:

Il vecchio avanzava con muovere affranto;
le braccia incrociate sul petto
stringevan l'oggetto del grande peccato,
gli stracci scarlatti
spiccavan nel manto bianchissimo
siccome una macchia di sangue,
siccome una grande ferita
dischiusa nel petto del frate
(*La storia di frate Puccio*, p. 63, vv. 75-82).

Dopo la restituzione della «figura profana di femmina» al fuoco, al frate resta impedito l'avvicinamento alle acque della giovinezza cui accedeva tramite la bambola. E infatti, a chiudere circolarmente il componimento, la focalizzazione torna su Puccio, irrimediabilmente mutato: il «gaio sorriso» (v. 1) e gli «occhi ridenti» (v. 2) hanno ceduto il passo ad una «bocca serrata» (v.

108), ad un «occhio languente» (v. 109), mentre al «braccio robusto» (v. 6) che portava le brocche con vigore si è sostituito un «braccio stecchito» (v. 113).

Dunque la personale immagine femminile di frate Puccio, “pozzo del sorriso” connotato, paradossalmente, dal riferimento non alla sfera simbolica bianco-latte-acqua, ma a quella rosso-peccato-fuoco, svolge la funzione di rendergli leggere le brocche colme dell’acqua non metaforica del pozzo del chiostro.

La donna, e le acque del «pozzo del dolce sorriso», così, restano in Palazzeschi al di fuori del possesso dell’individuo, alludono ad un mondo inattuabile ed irreal.

Diversamente inafferrabili sono le figure femminili che in Montale compaiono associate ad immagini equoree⁹⁷. La prima presenza di donna⁹⁸ degli *Ossi di seppia* è Esterina, «equorea creatura» poco più che adolescente:

Esterina, i vent’anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in sé ti chiude.
Ciò intendi e non paventi.
Sommersa ti vedremo
nella fumea che il vento
lacera o addensa, violento.
Poi dal fiotto di cenere uscirai
adusta più che mai.
...
La dubbia dimane non t’impaura.
Leggiadra ti distendi
sullo scoglio lucente di sale
e al sole bruci le membra.
...
L’acqua è la forza che ti temprà,
nell’acqua ti ritrovi e ti rinnovi:
noi ti pensiamo come un’alga, un ciottolo,
come un’equorea creatura
che la salsedine non intacca
ma torna al lito più pura
(*Falsetto*, pp. 14-15, vv. 1-9, 22-25, 30-35).

La figura della donna è strettamente correlata all’acqua, che la plasma, la «tempra» e la «rinova». Esterina partecipa della vita della natura, la vita a cui il poeta, rigettato a riva dal “suo” Mediterraneo, non ha accesso; la vita

⁹⁷ Negli *Ossi di seppia*, inoltre, come già notato nei capitoli precedenti, le acque, in particolare quelle del Mediterraneo, assumono molto spesso connotati maschili e paterni, più che femminili e materni.

⁹⁸ Se escludiamo il tu (da identificare con Paola Nicoli) di *In limine*, lirica collocata ai margini della raccolta.

indifferenziata dell'alga, del ciottolo «scabro ed essenziale»⁹⁹; la vita irriflessa di chi non si lascia «impaurire» dalla «dubbia dimane». Se anche la fanciulla partecipa dell'essenza dell'oceano, tuttavia, è interessante notare che in Montale il mare si accompagna alla donna non per somiglianza, non per via metaforica, bensì per contiguità, assumendo nei confronti della figura femminile il ruolo di amante, di amico, ed escludendo da tale rapporto il poeta, relegato sulla riva:

T'alzi e t'avanzi sul ponticello
esiguo, sopra il gorgo che stride:
il tuo profilo s'incide
contro uno sfondo di perla.
Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento
t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra.

Ti guardiamo noi, della razza
di chi rimane a terra.
(*Falsetto*, p. 15, vv. 42-51).

Proustianamente «profilata sullo schermo creatole dallo sfondo del mare»¹⁰⁰, Esterina avanza sprezzante del pericolo, della potenziale aggressività dei flutti vorticanti in un «gorgo che stride»; mentre, nei confronti del «domani oscuro» (v. 41) che l'attende, manifesta un'indifferenza «divina»: già preannunciata dall'accostamento del viso della donna a quello dell'«arciera Diana» (v. 12), la divinità di Esterina si afferma compiutamente nel ricongiungimento al mare, suo «divino amico». Già abbiamo visto, analizzando diverse liriche di *Mediterraneo*, come

il mare in tempesta perd[a] i suoi caratteri femminili di tentazione ondeggiante e di sonnolenta beatitudine e la sua personificazione mitica acquist[i] un accentuato profilo maschile¹⁰¹.

Dunque in *Falsetto* il mare che «stride» ed «afferra» la donna è caratterizzato come dimora dell'istanza maschile e paterna (o, che è lo stesso, dell'essenza divina).

Come resta irraggiungibile Esterina, così sono irraggiungibili, per il poeta, altre figure femminili legate alle acque: già in *Caffè a Rapallo*, una delle *Poesie per Camillo Sbarbaro*, fanno la loro veloce comparsa delle sirene, immagini di seduzione che recano il ricordo delle «native spiagge»¹⁰², di un

⁹⁹ «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi», *Avrei voluto sentirmi...*, p. 59, vv. 1-2.

¹⁰⁰ M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore – Parte seconda, Nomi di paesi: il paese*, in Id., *A la recherche du temps perdu*, trad. it. di G. Raboni *Alla ricerca del tempo perduto*, con Prefazione di C. Bo, 4 voll., Milano, Mondadori, 1983, vol. I, p. 1005.

¹⁰¹ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 213.

¹⁰² «Son giunte a queste native tue spiagge, / le nuove Sirene!» (*Caffè a Rapallo*, p. 17, vv. 7-9).

eden originario cui esse potrebbero ricondurre; allo stesso modo, in una lirica delle *Occasioni* dedicata ad Arletta, le «ondine» sono le custodi di un tempo ed un luogo cui il poeta non può avere accesso, e depositarie della segreta essenza della donna:

Dal rostro del palabotto si capovolsero
le ondine trombettiere silenziose
e affondarono rapide tra le spume
che il tuo passo sfiorava.

...

Polene che risalgono e mi portano
qualche cosa di te
(*Punta del Mesco*, p. 172, vv. 5-8, 17-18).

Le creature dell'acqua portano a galla qualcosa di Arletta, figura "marina" colta più volte in associazione con l'elemento liquido¹⁰³, consentendo il movimento di riemersione che, negli *Ossi di seppia*, si compiva grazie alla «carrucola» di un pozzo:

Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride.
Accosto il volto a evanescenti labbri:
si deforma il passato, si fa vecchio,
appartiene a un altro...

Ah che già stride
la ruota, ti ridona all'atro fondo,
visione, una distanza ci divide
(*Cigola la carrucola*, p. 47).

Sommersa nella morte e nell'acqua¹⁰⁴, l'immagine di Arletta, rediviva «Euridice»,

per un attimo torna a offrirsi – nascondendo la sua vicenda mitica dentro una umana vicenda che si consuma in pochi istanti, tra separazione, illusione del ricongiungimento, nuovo ineluttabile distacco – a un Orfeo (o un Orfeo-Narciso) che invano [...] vorrebbe riconquistare il passato¹⁰⁵.

¹⁰³ D'altronde, accompagnandosi al poeta nelle sue estati a Monterosso, la donna è ricordata immersa in ambientazioni marine, sia negli *Ossi* – ad esempio, in *Vento e bandiere* («La folata che alzò l'amaro aroma / del mare alle spirali delle valli, / e t'investì, ti scompigliò la chioma...», p. 25, vv. 1-3), *I morti*, *Delta*, *Incontro* – che nelle *Occasioni* e nelle più tarde raccolte poetiche montaliane.

¹⁰⁴ Cfr. par. 4.2.

¹⁰⁵ G. Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del Melodramma nella poesia di Montale*, cit., p. 143.

Come sarà in *Punta del Mesco*¹⁰⁶, in *Cigola la carrucola* nell'immagine della donna si attua un'armonica fusione di acqua e sole: proveniente dalle profondità della terra, dagli abissi della memoria¹⁰⁷, Arletta si affaccia alla luce, e anche l'acqua che ne custodisce l'immagine assorbe la luminosità dell'aria aperta. La donna, tuttavia, non è più che un'immagine incorporea, un ricordo che «trema», una sorta di doppio dell'io lirico, proiettato sulla superficie dell'acqua dal desiderio e dalla nostalgia di questi.

Così, se ella appartiene a un mondo smarrito, il tentativo di possederla nel presente è destinato a perderne l'immagine: è quando l'io poetante si avvicina agli «evanescenti labbri» che il passato «si deforma», «si fa vecchio», l'immagine che «ride»¹⁰⁸ dilegua con l'incresparsi dell'acqua. Come ha notato la Meynaud,

il desiderio segue il moto alterno, crescente e decrescente, della salita verso la luce e la pienezza [...], e della calata nel buio, della speranza e della delusione, dell'atteso miracolo e del sofferto disinganno, lungo la colonna verticale, *axis mundi*, del pozzo che oppone e congiunge in una spasimante tensione la dinamica ascensionale e quella catamorfa¹⁰⁹.

All'individuo montaliano, dunque, così come è precluso il ritorno nel «circolo»¹¹⁰ del mare, alle acque originarie, è ugualmente negata la conquista della figura femminile, sia che essa venga rivestita delle caratteristiche dell'elemento liquido (come la donna di *Cigola la carrucola*, viva della vita inafferrabile di un'acqua profonda), sia che alle onde si accompagni, per completarsi in esse, come Esterina al suo amante.

¹⁰⁶ «Umido brilla / il sole», p. 172, vv. 14-15. Si ricordino anche i versi ungarettiani di *A riposo*, nell'*Allegria*: «Il sole si semina in diamanti / di goccioline d'acqua / sull'erba flessuosa» (p. 26, vv. 2-4).

¹⁰⁷ Tale movimento ricorda il riemergere, come «vena d'acqua», del ricordo della madre in Saba. Ma se per il poeta triestino la figura della donna causa a sua volta nel figlio un desiderio di discesa nella terra, viceversa in Montale è l'immagine femminile ad abbandonare il poeta alla superficie, e a fare ritorno «all'atro fondo».

¹⁰⁸ Se in Montale il sorriso femminile prende forma nell'acqua, in una lirica di *Dolcezza*, la raccolta corazziniana del 1904, il risuonare del riso della donna è paragonato ad un «gorgoglio d'acque / d'un subito divise» (*Follie*, p. 109, vv. 43-44). Similmente Gozzano associa Felicità all'acqua anche in virtù del suo riso: «... quella che prega e digiuna e canta e ride, più fresca / dell'acqua...» (*L'ipotesi*, p. 357, vv. 9-10).

¹⁰⁹ M.J. Meynaud, *Oggetti e archetipi nella poesia di Eugenio Montale. Dagli «Ossi di seppia» alla «Bufera»*, cit., p. 77.

¹¹⁰ «M'attendo di ritornare nel tuo circolo», in *Dissipa tu se lo vuoi*, p. 61, v. 5.

6. Il viaggio per acqua

6.0 Introduzione

Secondo Auden, uno degli elementi che caratterizzano in modo più netto la cultura della modernità, e la differenziano rispetto a quelle dei secoli precedenti, è costituito dall'atteggiamento assunto nei confronti del viaggio per mare.

Se fin dall'età classica, per arrivare ai secoli immediatamente precedenti la "rivoluzione romantica", il viaggio per mare è considerato «un male necessario, l'attraversamento di ciò che separa ed estrania»¹, ed il tentativo di solcare le onde «tradisce una temerarietà che rasenta la *hybris*»², l'uomo moderno, al contrario, si accorge che l'attraversamento del mare costituisce una metafora della sua intera esistenza, e che mettersi in viaggio equivale ad un'assunzione di responsabilità, rappresenta un'alternativa, un modo per affermare la propria identità rispetto alla banalità della società di massa:

Il mare è il luogo in cui avvengono gli eventi decisivi, i momenti di eterna scelta, la tentazione, la caduta e la redenzione³.

Le distese equoree si presentano come elemento che media tra diverse condizioni di vita, come invito ad un'ulteriorità della conoscenza, richiamo verso l'Alterità, messa in discussione di ogni presunta stabilità. L'uomo, insomma, si specchia nelle acque che lo invitano al viaggio, e riconosce il viaggio stesso come rappresentazione, senza veli, della propria esistenza.

Se questa visione è eredità di un'idea romantica del mare, viene tuttavia interpretata, nella letteratura del Novecento, in chiave diversa dai singoli autori presso cui ricorre. Di volta in volta il viaggio per mare sarà allegoria di un percorso d'iniziazione; immagine del recupero di un passato che si promette mitico o fiabesco; riflesso di una impossibilità a vivere, di un mancato riconoscimento dell'uomo con se stesso; o potrà, anche, diventare oggetto di parodia.

6.1 «Non ho remo»: l'impossibile mitologia del viaggio (Moretti, Govoni, Corazzini, Gozzano)

Negli autori afferenti all'area crepuscolare, il richiamo a prendere il largo si configura come invito cui il poeta non è capace di rispondere. In una delle *Poesie scritte col lapis* di Moretti l'io lirico ammette:

Io? Rimango. Non ho remo,
non so d'antenne e di sarte:

¹ W. H. Auden, *Gli irati flutti o l'iconografia romantica del mare*, cit., p. 36.

² *Ivi*, p. 37.

³ *Ivi*, p. 40.

rimango in preda a un'arte
vana che adoro e che temo;

...

Va', fuggi tu che sai
le glauche strade del mare,
fuggi via, non ti stancare
mai, non ti stancare mai.

Fuggi: è il mio grido supremo
mentre che tu t'allontani
e il cuore chiede: rimani?
Sì, rimango. Non ho remo.
(*Non ho remo*, p. 34-35, vv. 17-20, 25-32).

Il poeta si trova quindi a dover riconoscere la propria incapacità di assumere una dimensione positiva: «in preda ad un'arte vana», quella letteratura che anche Gozzano riconosce in antitesi con la vita, non ha gli strumenti necessari per vivere in grande stile. Resta ancorato «ad una terra di pigmei» (v. 16), anticipando di diversi anni il tono che sarà, come vedremo, del Montale degli *Ossi di seppia*.

Nella raccolta di Govoni del 1903, *Armonia in grigio et in silenzio*, si era del resto già consumato un notevole abbassamento di tono, una costante ricerca della prosa, ricerca consistente soprattutto nello

spogliare gli oggetti preziosi e arcani [...] di quella greve aria di mito che li circondava, e nell'immetterli in un'aria tutta diversa, satura di muffa e di stantio, facendoli apparire coi colori sbiaditi e l'aspetto umiliato di oggetti ormai caduti in disuso [...], dissanguate figure di un mondo caduto nell'oblio⁴.

Anche l'oggetto-barca, tramite imprescindibile del viaggio per mare, aveva perso, con l'operazione govoniana, la sua «aria di mito»:

... le case mirano a la riva
la loro immagine che sembra fuggitiva.
In una barca piena di legumi
mentre le case sbocciano dei bianchi lumi,
una donna con una guasta ventola
incita il fuoco sotto la sua vecchia pentola
(*Crepuscolo sul Po*, AGS p. 44, vv. 11-16).

Govoni, nel tentativo, o meglio, «nella deliberata intenzione di uccidere il colore, uccidere il movimento»⁵, dichiara che lo strumento per eccellenza deputato al viaggio, la barca dunque, non serve tanto a solcare i flutti, quanto al trasporto di «legumi produttivi».

⁴ F. Curi, *Corrado Govoni*, cit., p. 26.

⁵ *Ivi*, p. 29.

Naturale quindi che, pochi anni dopo la silloge “crepuscolare” di Govoni, anche Moretti abbia proseguito sulla strada da lui inaugurata nell’ambito della metafora del viaggio per mare.

La stessa situazione di impossibilità al viaggio, di privazione del «remo» come strumento necessario per abbandonare la dimensione di *understatement* e riscattare il grigiore dell’esistenza, è presente nel Corazzini de *Le aureole*:

E noi, dolcezza, non lo desteremo
il soave malato che non ha
più la speranza della guarigione

come l’anima nostra senza remo,
e senza vela, che non tornerà
mai più nel porto di salvezza.
(*Sonetto all’autunno*, p. 158, vv. 9-14).

Per tornare a Moretti, in un’altra lirica delle *Poesie scritte col lapis*, *Che vale?*, assistiamo alla rivendicazione di uno stile di vita e, conseguentemente, ad una dichiarazione di poetica, espresse in un tono di «abulica indifferenza»⁶:

Questa è la strada del sole,
questa è la strada del mare.
Star troppo a sceglier che vale?
Peuh! Quella che viene viene.
(*Che vale?*, pp. 23-24, vv. 25-28).

In un poeta che dell’acqua, come osservato in particolare nel par. 3.3, ha colto soprattutto la monotonia o la potenziale ostilità, il viaggio non rappresenta l’irresistibile richiamo dell’ulteriorità, la sfida del possibile che invita e seduce: l’orizzonte di cui sa di aver bisogno e di cui gode il poeta è chiuso, protettivo, accogliente; è il foglio di carta in cui si rifugia una vita che rifiuta «senza contestazione»⁷ la grandezza del mito, optando per una nostalgica elegia:

E voli, quanti! Qui è finito un nido,
qui all’angolo di questo foglio, e in questo
foglio su cui con tutto il cuor m’arresto
c’è un po’ di mare, un po’ del nostro lido.
(*Disse la madre*, pp. 517-518, vv. 33-36).

A difendersi da una realtà che non sa e non vuole aggredire volontaristicamente, il poeta si rifugia nell’atmosfera domestica di un mondo

⁶ G. Zaccaria, *Invito alla lettura di Marino Moretti*, cit., p. 28.

⁷ G. Pampaloni, *La terza stagione di Moretti*, in Aa. Vv., *Marino Moretti*, cit., p.72.

contenuto in un foglio, un mondo dalle dimensioni non inquietanti, privato di eventi che non siano riconducibili alla consueta quotidianità senza sussulti.

«Chi viaggia sulla carta», scrive Magris, «si disabitua impercettibilmente alla vita»⁸: al rifiuto della mitologia del viaggio per mare si accompagnano, così, il rifiuto di una vita che giustifichi l'esercizio poetico⁹, e la «sconfessione del sublime»¹⁰ che caratterizza tutto l'ambiente crepuscolare.

Se è vero che l'uomo del nuovo secolo si riconosce in viaggio, e che tradizionalmente la funzione poetica è coincisa con la funzione ideologica del vate-guida della società, della quale il poeta fa parte e da cui, allo stesso tempo, si distingue per il suo carattere di superiorità, di esemplarità, rifiutare allora di prendere, metaforicamente, il largo, altro non significherebbe che confermare la «messa in discussione della figura dello scrittore ben inserito nel mondo aristocratico-borghese della letteratura nazionale»¹¹.

Ammettere di non «avere remo» avrebbe così, a mio avviso, lo stesso significato che il dichiarare di non essere poeta¹².

Non sorprende, quindi, se, a differenza di quanto accadrà, poniamo, nei *Canti Orfici* o nel *Canzoniere* sabiano, le liriche che, nelle raccolte dei crepuscolari, presentano situazioni relative alla simbologia del viaggio per mare siano relativamente poche; così come non sorprende che, quando di viaggio si parli, si tratti di un viaggio “impossibile”, idealmente rivolto ad una regressione nell'informale, nell'indistinto della vita infantile o intrauterina, (regressione che non ha, comunque, i connotati estatico-edenici di cui si vestirà il recupero ungarettiano delle origini), o proiettato verso la conquista o la resa rassegnata ed ironica ad un uguale stato di annullamento dell'io nell'approdo alla morte.

Così Corazzini, in *Acque lombarde*:

O nostalgiche acque di sorgive
mormoranti nel verde un sogno blando,
acque lombarde ch'io vo' sospirando
sempre, tanto il ricordo in cor mi vive,
...

⁸ C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, p. XIX.

⁹ Si legga Corazzini: «Io so che per esser detto: poeta, conviene / viver ben altra vita!» (*Desolazione del povero poeta sentimentale – VIII*, p. 177, vv. 5-6).

¹⁰ N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 32.

¹¹ P. Pieri, *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi 1905-1914*, cit., p. 9.

¹² «La dominante del modello ‘crepuscolare’, il luogo nel quale si raccoglie la funzione lirica dei nuovi poeti, è l'ideologia del negativo, scelta per definire e per finalizzare il proprio ruolo artistico. Per cui, come Anceschi scrive, “il referente di significazione tra il ‘piccolo fanciullo’ di Corazzini, l'uomo qualunque ‘detto guido-gozzano’ [...], è connesso ad una precisa situazione della cultura letteraria e morale, [...] un dolente rifugio nel mondo interiore, un rifiuto della società e della storia”. «Dunque, si dica ancora, il “fanciullo che piange”, [...] il “poeta-pagliaccio”, “Totò Merumeni”, funzionano come ‘maschere’[...]. Contro il mito aristocratico e colonialista del superuomo, si deve al poeta di condizione ‘crepuscolare’ il recupero delle contraddizioni del soggetto borghese al di fuori di ogni mitopoiesi sublimatoria e volontaristica». (P. Pieri, *Ritratto del saltimbanco da giovane*, cit., p. 9 e p. 12. La citazione da Anceschi è tratta da L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Torino, Paravia, 1976, p. 125).

E su voi la sognante anima mia
muove per suo spiritual viaggio
(p. 95, vv. 5-8, 12-14),

e in *Alla serenità*:

Serenità, non tu mi riconduci,
nave di sogno, a una perduta riva?
non è forse una luce primitiva
questa che vince tutte le altre luci?
(p. 159, vv. 17-20).

Il viaggio è qui assolutamente irreale, condizione puramente «spirituale» dell'anima persa nel suo sogno di regressione verso la sorgente, verso la «perduta riva»: l'unica nave possibile è, paradossalmente, la «nave di sogno» che si dirige verso la sola meta ambita dall'io poetante, quella «luce primitiva» che, in uno «sgomento così assorto, così attonito, che plana morbidamente nella vertigine dell'onirico»¹³, sembra identificarsi con la luce ultima.

Si delinea, così, un percorso che

sembra disegnarsi non come un itinerario di formazione o di maturazione, nel senso del distacco progressivo dall'indistinto originario, bensì come ricerca all'indietro di quella unità e indistinzione primigenie di figlio e madre a cui egli tende a ritornare incessantemente¹⁴.

L'«indistinto originario» può essere, per assurdo, recuperato ormai solo affrettando il viaggio verso la morte:

Serenità, serenità, ch'io muoia
dunque se il cuore tu non mi consoli,

se non valse al dolor tua compagnia,
se il passato mi stringe sì che in ogni
luogo ritrovo i miei perduti sogni
pieni di una mortale nostalgia¹⁵
(*Alla serenità*, pp. 160-161, vv. 47-52).

Anche in diverse poesie di Gozzano il tema del viaggio per mare si associa all'idea della morte. Nei *Colloqui* leggiamo:

«Viaggio con le rondini stamane...» –
«Dove andrà?» – «Dove andrò? Non so... Viaggio,

¹³ M. Petrucciani, *Un'orma certa: il paradosso delle gracilità* (Corazzini, la critica e un'epigrafe), in Aa. Vv., *«Io non sono un poeta»*. Sergio Corazzini (1886 – 1907), cit., p. 22.

¹⁴ G. Savoca, *Forme della regressione nella poesia di Corazzini*, cit., pp. 232-233.

¹⁵ Anche quando il poeta fa da semplice spettatore al viaggio, l'approdo è comunque la morte: all'io non resta che guardare «da le sponde / la nave lontanare»: «Ella parte, e il mio pianto / va a morire sul mare, / come l'anima mia...// Ahi, non si può pensare / che il mar, ch'ho amato tanto, / il mar la porta via!...» (*Partenza*, p. 228, vv. 9-14).

viaggio per fuggire altro viaggio...
 Oltre Marocco, ad isolette strane,
 ricche in essenze, in datteri, in banane,
 perdute nell'Atlantico selvaggio...»
 (*La signorina Felicita ovvero La Felicità*, p. 195, vv. 393-398).

Archetipo d'ogni viaggio, dunque, sarebbe la Morte, la «Signora vestita di nulla»¹⁶: il viaggio che l'io lirico è costretto ad intraprendere si risolve, così, in una fuga¹⁷; mentre l'approdo ad «un luogo d'oriente non ancora identificato, con l'inquietudine di un Ulisse ammalato di tubercolosi»¹⁸, il cammino verso «isolette... perdute nell'Atlantico», dietro la linea dell'orizzonte, richiama alla mente l'idea di un varco oltre il limite dell'umano, configurandosi, quindi, come immagine di una meta post-mortem. La morte, secondo Bachelard, costituirebbe l'idea che dà fondamento ad ogni viaggio, sarebbe, dunque, il viaggio per antonomasia:

La Morte non è forse stata la prima Navigatrice? Molto prima che gli esseri viventi si affidassero ai flutti, non hanno forse affidato la bara al mare, la bara al torrente? La bara, in questa ipotesi mitologica, non sarebbe l'*ultima* barca. Sarebbe la *prima* barca. La morte non sarebbe l'*ultimo* viaggio. Sarebbe il *primo* viaggio. [...] Il primo marinaio è stato il primo essere vivente che abbia dimostrato pari coraggio di un morto¹⁹.

Concepire la vita come una navigazione, allora, può significare anche esorcizzare il timore di un'altra navigazione. Innamorato «de cartes et d'estampes» al pari del fanciullo su cui si apre il primo dei componimenti di Baudelaire raccolti sotto il titolo *Le voyage*²⁰, Gozzano si trova a vivere l'identità fra i confini del mondo e quelli del proprio desiderio. E laddove per il ragazzo dei *Fiori del male* «è vasta la brama» e dunque sconfinato l'universo, il poeta de *La via del rifugio* ci avvisa, nel componimento eponimo della raccolta, del suo diverso atteggiamento nei confronti della vita:

La Vita? Un gioco affatto
 degno di vituperio,
 se si mantenga intatto
 un qualche desiderio.

Un desiderio? Sto
 supino nel trifoglio

¹⁶ Così la morte viene indicata in *Alle soglie* (p. 161, v. 29) e nell'*Ipotesi* (p. 356, v. 2).

¹⁷ Il verso «Viaggio per fuggire altro viaggio» compare, identico, a riprova dell'amore gozzaniano per le autocitazioni, in un sonetto del 1908, *Congedo*: «Anche te, cara, che non salutai / di qui saluto ultima. Coraggio! / Viaggio per fuggire altro viaggio» (p. 379, vv. 1-3).

¹⁸ M. Guglielminetti, *Introduzione a Gozzano*, Bari, Laterza, 1993, p. 70.

¹⁹ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, cit., pp. 86-87.

²⁰ Ch. Baudelaire, *Le voyage – I*, in Id., *«I fiori del male» e altre poesie*, cit.: «Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, / L'univers est égal à son vaste appetit. (Al ragazzo di mappe, di stampe appassionato, / è vasto l'universo quanto è vasta la brama)», pp. 214-215, vv. 1-2.

e vedo un quatrifoglio
che non raccoglierò
(*La via del rifugio*, p. 67, vv. 165-172).

Come dunque è inesistente l'orizzonte del desiderio, così sono ristretti i confini dell'universo gozzaniano, che, in una missiva al De Frenzi, confessa il timore di intraprendere un viaggio: «...io ho visto così poco al mondo e l'idea di un lungo viaggio per mare mi dà le vertigini»²¹. Il viaggio intrapreso, secondo quanto l'«Avvocato» racconta a Felicita, «per fuggire altro viaggio», non è frutto di una scelta volontaristica, non ha lo scopo di una perlustrazione dell'universo al fine di impossessarsene, bensì, come ha notato Magris,

ha a che fare con la morte, [...] ma è anche un differire la morte; rimandare il più possibile l'arrivo, l'incontro con l'essenziale²².

Come ulteriore conferma, si leggano le parole che, già nella *Via del rifugio*, il poeta rivolge ad una fugace figura femminile, la Graziella de *Le due strade*:

O via della salute, o vergine apparita,
o via tutta fiorita di gioie non mietute,

forse la buona via saresti al mio passaggio,
un dolce beverage alla malinconia.

O Bimba, nelle palme tu chiudi la mia sorte;
discendere alla Morte come per rive calme
(p. 77, vv. 29-34).

Ancora una volta la Morte è rappresentata come approdo necessario del viaggio per mare, e la figura femminile può divenire l'angelo sotto le cui ali il «passaggio» avvenga «per rive calme». Ogni navigazione, per quanto volta a fuggire la Morte, ha nella Morte stessa la sola meta²³,

chè l'acqua stessa dei canori approdi
quella è che nutre la palude stigia
(*La beata riva*²⁴, p. 346, vv. 7-8).

Se la mitologia del viaggio è allora impossibile, se è fuori della portata di chi rifiuta di incarnare lo stereotipo del poeta «narratore di miti, creatore o

²¹ G. Gozzano, lettera al De Frenzi del 6 ottobre 1908, cit. in M. Guglielminetti, *La «scuola dell'ironia». Gozzano e i vicini*, Firenze, Olschki, 1984, p. 144.

²² C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, cit., p. VIII.

²³ Più tardi sarà Ungaretti a scrivere, negli *Ultimi cori per la Terra promessa*, «Verso meta si fugge: / Chi la conoscerà?» (nel *Taccuino del Vecchio*, *Coro* 4, p. 274, vv. 1-2), suggellando l'impossibilità di compiere altro viaggio che quello, temuto e ambito insieme, verso il deserto della morte.

²⁴ Si tratta di un sonetto che compare nel manoscritto de *La via del rifugio*, poi escluso dalla raccolta.

risuscitatore di mitologemi»²⁵, se viene negata come reale possibilità, come pratica di vita e di poetica, non può che resistere, talvolta, come ironico travestimento operato al margine di vecchie «fiabe defunte».

«Ercole furibondo ed il Centauro, / le gesta dell'eroe navigatore»²⁶, sono ormai, per Gozzano, solo figure su cui può riversarsi l'ironia corrosiva di chi a quei miti non crede più, e li piega ad un uso dissacrante:

Allora, tra un riso confuso (con pace di Omero e di Dante),
diremmo la favola ad uso della consorte ignorante.
Il Re di Tempeste era un tale
che diede col vivere scempio
un bel deplorevole esempio
d'infedeltà maritale,
che visse a bordo d'un *yacht*
toccando tra liete brigate
le spiagge più frequentate
dalle famose *cocottes*...
(*L'ipotesi*²⁷, p. 363, vv. 109-118).

La tradizione è liquidata («con pace di Omero e di Dante»: ma anche, è detto tra le righe, del D'Annunzio di *Maia*), e il mito ancora, forse, rimpianto un tempo, viene banalizzato: la sua unica opportunità di sopravvivenza consiste nello spogliarsi dei «panni reali e curiali»²⁸ ed adattarsi alle dimensioni di una favola in cui convivono la nostalgia («Come sembra lontano quel tempo e il coro febeo / con tutto l'arredo pagano...», vv. 103-104) ed il distanziamento lucido e ironico.

Oppure, congedate le figure mitiche, ormai riconosciute appartenenti ad un passato morto per sempre, l'idea del viaggio può in Gozzano, come già in Corazzini, tingersi di un richiamo onirico, dolente perché intriso della consapevolezza dell'impossibilità di recuperare (come riuscirà a fare invece, ad esempio, Saba), attraverso la fiaba, il sapore genuino del tempo passato:

Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata:
quella che il Re di Spagna s'ebbe da suo cugino
il Re di Portogallo con firma suggellata
e bulla del Pontefice in gotico latino
...
L'isola esiste. Appare talora di lontano
tra Teneriffe e Palma, soffusa di mistero
...

²⁵ K. Kerényi, *Introduzione* a C.G. Jung – K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, cit., p. 22.

²⁶ *La signorina Felicita, Ovvero le Felicità*, p. 179, vv. 30, 31-32.

²⁷ Si tratta di un componimento del 1907-1908, escluso dai *Colloqui*.

²⁸ Rubo la nota espressione al Machiavelli della lettera a Francesco Vettori del 10 dicembre 1513, riportata in N. Machiavelli, *Tutte le opere storiche, politiche e letterarie*, a cura di A. Capata, Roma, Newton & Compton Editori, 1998, p. 923.

È l'isola fatata che scivola sui mari;
talora i naviganti la vedono vicina
(*La più bella*²⁹, p. 381, vv. 1-4, 13-14, 19-20).

Se il viaggio reale è fuga e approdo alla morte, se il viaggio mitico è ormai “fuori tempo”, al poeta non resta che ammettere come unica possibilità quella di una fiabesca (e distanziata ironicamente) *quête* continua, destinata tuttavia a non essere soddisfatta mai: «Ma, se il pilota avanza, / rapida si dilegua come parvenza vana, / si tinge dell'azzurro color di lontananza...» (vv. 26-28).

La stessa immagine favolosa di un'isola sconosciuta, dal nome di donna, ricorre anche nelle *Poesie di tutti i giorni* di Moretti:

Ma è vero che nel mezzo del tuo austero
fiume, all'estremo limite di tre
regni, sorge una bella isola ch'è
libera e solo di se stessa?
(*Ada Kaleh*, p. 156, vv. 1-4).

E si legga, dal *Libro per la sera della domenica* di Corazzini, *Elemosina nel sonno*:

Piccolo vecchio lebbroso,
tu sogni...
...
Sono tue queste logge sul mare?
E quei vascelli
d'oro?
Vengono a te
da favolosi reami
li omaggi stupendi?
(p. 204, vv. 1-2, 10-15).

È idealmente verso queste isole e reami di sogno che, credo, si dirige la corazziniana navicella con la sua «vela / piccola che s'incela / a l'estremo del mare» (*Ode all'ignoto viandante*, p. 180, vv. 58-60).

Ma il cerchio si chiude, la vela fa rotta verso la morte:

Conviene che tu muoia,
dolcezza, oggi, per me.
...
Erano così chiare
le acque! Dolce pescare
se la rete sia nuova!
Quanti nidi contai
di stelle e quante mai

²⁹ Pubblicata in rivista nel '13. Probabilmente torna in questi versi un'eco dell'esotismo che connota l'isola di *Paolo e Virginia*, nei *Colloqui*, pp. 166-176.

vele di barche in mare?

Convieni che tu muoia,
dolcezza, oggi, per me

(S. Corazzini, *Canzonetta all'amata*, pp. 189-190, vv. 1-2, 17-24).

6.2 «Fui pronto a tutte le partenze» (Campana, Ungaretti)

Qual ponte, muti chiedemmo, qual ponte abbiamo noi gettato sull'infinito, che tutto ci appare ombra di eternità? (*La Notte – II, Il viaggio e il ritorno*, p. 18).

Queste parole de *Il viaggio e il ritorno*, secondo dei tre momenti che costituiscono le prose liriche de *La notte*, sintetizzano perfettamente il senso del viaggio quale traspare dalle liriche di Campana: il cammino è vissuto come

forma suprema dell'esperienza umana, [...] esperienza di libertà, rottura dei vincoli conoscitivi e culturali imposti dalle situazioni di "partenza" (è il caso di dirlo), apertura illimitata degli orizzonti dell'esperienza³⁰.

Ci rendiamo subito conto di trovarci di fronte a posizioni completamente diverse rispetto a quelle assunte dai poeti di area crepuscolare. In Campana la ricerca del sublime si coniuga con la ripresa della mitologia del viandante: ad una lettura dei componimenti che parlano di viaggi (sia il viaggio un avvenimento presente e concreto, sia esso il ricordo di un'avventura passata, o la visione estremamente reale di un desiderio), non può sfuggire la presenza dell'elemento liquido, che, quando non si offre come tramite stesso del viaggio, resta comunque parte non eliminabile del contesto in cui il cammino si svolge.

Così accade ne *Il viaggio e il ritorno*, dove pure il viaggio è proiezione del desiderio del poeta che vaga di notte tra vicoli frequentati da prostitute:

Il mare nel vento mesceva il suo sale che il vento mesceva e levava nell'odor lussuoso dei vichi, e la bianca notte mediterranea scherzava colle enormi forme delle femmine tra i tentativi bizzarri della fiamma di svellersi dal cavo dei lampioni (*La Notte – II, Il viaggio e il ritorno*, p. 16).

Ma forse mai quanto in quella sorta di "diario" che è *La Verna* si compie la perfetta coincidenza di viaggio fisico e viaggio come itinerario spirituale.

Ebbene, il percorso ascensionale del poeta si attua seguendo il corso della Falterona, risalendo verso la sorgente del fiume, compiendo a ritroso il

³⁰ A. Asor Rosa, «Canti Orfici» di Dino Campana, cit., p. 373.

cammino dell'acqua³¹; e quando, giunto alla meta, «dalle solitudini mistiche» egli vede «staccarsi una tortora», subito scatta il riferimento simbolico:

Il paesaggio cristiano segnato di croci inclinate dal vento ne fu vivificato misteriosamente. Volava senza fine sull'ali distese, leggera come una barca sul mare (*La Verna – I, 21 Settembre (presso la Verna)*, p. 38).

Perché possa compiersi, il viaggio ha bisogno dell'elemento primigenio: il paesaggio che fa da sfondo al pellegrinaggio è tutto risolto nell'acqua, ed in questo percorso di riconoscimento, di rifondazione e affermazione della propria identità, l'io lirico accetta il proprio destino di nomade:

E dolce mi è sembrato il mio destino fuggitivo al fascino dei lontani miraggi di ventura [...], e a udire il sussurrare dell'acqua sotto le nude rocce, fresca ancora delle profondità della terra. Così conosco una musica dolce nel mio ricordo senza ricordarmene neppure una nota: so che si chiama la partenza e il ritorno [...]. Il mio ricordo, l'acqua è così (*La Verna – II, Ritorno. Salgo (nello spazio, fuori del tempo)*, p. 44).

È messa qui in luce la circolarità del viaggio, necessariamente costituito dai due momenti complementari della partenza e del ritorno: «Il viaggio di Campana assurge dunque a metafora della *sua* vita, forse d' *ogni* vita: e come ogni vita assume un'inevitabile forma circolare»³².

Credo sia significativo che il riconoscersi perennemente in viaggio («dolce mi è sembrato il mio destino di nomade») avvenga sotto il nume tutelare dell'elemento originario (l'acqua «fresca ancora delle profondità della terra»), punto di partenza e di ritorno della vita *in toto*; e d'altro canto, sintomaticamente, anche il ricordo del viaggio, ciò che dunque ne resta di più vero, di più intimamente acquisito all'io, si identifica completamente con l'acqua («il mio ricordo, l'acqua è così»).

Altre volte, invece, il viaggio coincide con l'attraversamento delle distese oceaniche:

Io vidi dal ponte della nave
I colli di Spagna
Svanire, nel verde
Dentro il crepuscolo d'oro la bruna terra celando
Come una melodia:
D'ignota scena fanciulla sola
Come una melodia
Blu, su la riva dei colli tremare ancora una viola...
Illanguidiva la sera celeste sul mare
...

³¹ «Ho lasciato Castagno: ho salito la Falterona lentamente seguendo il corso del torrente rubesto: ho riposato nella limpidezza angelica dell'alta montagna addolcita di toni cupi per la pioggia recente» (*La Verna – I, Stia, 20 Settembre*, p. 37).

³² A. Asor Rosa, «*Canti Orfici*» di D. Campana, cit., p. 373.

Ne la celeste sera varcaron gli uccelli d'oro: la nave
 Già cieca varcando battendo la tenebra
 Coi nostri naufraghi cuori
 Battendo la tenebra l'ale celeste sul mare
 (*Viaggio a Montevideo*, pp. 50-51, vv. 1-9, 14-17).

L'ansia di muovere verso nuovi orizzonti da conquistare, la ricerca di un luogo vergine dove sentirsi vicino alle proprie origini, trovano corrispondenza in un mare primordiale, che sembra incarnare gli stessi sentimenti dell'io poetante:

Noi lasciammo la città equatoriale
 Verso l'inquieto mare notturno
 Andavamo andavamo per giorni e per giorni
 ...
 ...ed ecco: selvaggia a la fine di un giorno che apparve
 La riva selvaggia là giù sopra la sconfinata marina
 (*Viaggio a Montevideo*, vv. 30-32, 36-37).

Il «mare inquieto» può, però, oltrepassare il limite, la misura, divenire un'entità assoluta, incommensurabile rispetto ai termini umani: ed abbiamo la *Passeggiata in tram in America e ritorno*. In un'atmosfera vertiginosamente fantastica, nell'allucinato susseguirsi dei «dadi infiniti di luce striati d'azzurro»³³ in cui si risolvono le presenza oggettuali, il poeta sogna («mi parve che la città scomparisse»³⁴) di intraprendere un viaggio «verso l'eternità del mare»:

Sulla poppa balzante io ero già portato lontano nel turbinare delle acque. Il molo, gli uomini erano scomparsi fusi come in una nebbia. Cresceva l'odore mostruoso del mare. [...] Il gorgoglio dell'acqua tutto annegava irremissibilmente (*Passeggiata in tram in America e ritorno*, p. 77).

Simile situazione in *Crepuscolo mediterraneo*: «l'amaro, l'acuto balbettio del mare»³⁵ si ripercuote «nel dolce rumore dell'ali sbattute dagli angioli»³⁶ di una Chiesa barocca, in cui «tutto si annega»³⁷; mentre anche la sinestesia («dolce rumore») sembra resa possibile dalla presenza dell'elemento originario, che permette la fusione di sfere sensoriali diverse. In *Passeggiata in tram in America e ritorno* l'annegare di ogni cosa nel rumore del mare, più che un senso di dolcezza, viene vissuto come resa incondizionata alla forza

³³ *Passeggiata in tram in America e ritorno*, p. 77.

³⁴ *Ibid.*, corsivo nostro. Così Jacobbi: «Qui il tram si mette in moto, sferraglia, diventa nave: la passeggiata attraverso Genova diventa una traversata dell'Oceano. Il biografo ci dirà se questa è una messa in moto della memoria (il ricordo d'un viaggio per mare) oppure della fantasia» (R. Jacobbi, *L'esilio e la visione*, in *Dino Campana oggi*, cit., p. 149).

³⁵ *Crepuscolo mediterraneo*, p. 84.

³⁶ *Ivi*, p. 85.

³⁷ *Ibid.*

delle acque, delle quali si coglie la voce, come nota Michelet, «sorda e uniforme»:

Ben prima di vedere il mare, si avverte e s'indovina la sua temibile presenza. Dapprima è un rumore lontano, sordo e uniforme. A poco a poco tutti i rumori gli cedono e ne sono coperti. Notiamo presto la solenne alternanza, il ritorno invariabile della stessa nota, forte e bassa, che sempre più rotola, brontolando³⁸.

Ma nella stessa mostruosità del mare possiamo intravedere qualcosa dell'estraneità del poeta nei confronti del presente dal quale si va allontanando con tanta violenza: l'acqua, dunque, come già visto nel terzo capitolo, altro non rappresenta che la concretizzazione degli stati d'animo dell'io lirico. Con un movimento, ancora una volta, circolare, si attua qui un trasferimento di emozioni dalla voce lirica alla distesa delle acque, ed in virtù di questo "transfert" il poeta può guardare, come ad un oggetto esterno, il tumulto del mare fremente, e viverne la suggestione, che fa da cassa di risonanza alla sua iniziale vertigine:

Il battito forte nei fianchi del bastimento confondeva il battito del mio cuore e ne svegliava un vago dolore intorno come se stesse per aprirvi un bubbone. (*Passeggiata in tram in America e ritorno*, p. 77).

Ma è questa, per Campana, l'unica forma di vita possibile, per quanto dolorosa: la vita che si pone faccia a faccia con «la bestialità irritante del mare»³⁹, talvolta «senza gioia»⁴⁰, senza illusioni.

Nei *Canti Orfici* quella che sarà l' *allegria* del viaggio ungarettiana è inevitabilmente smorzata dalle condizioni reali, fisiche, del vagabondaggio:

Campana si è trovato inevitabilmente confuso alla folla degli straccioni, degli emigranti italiani. Questa dimensione più concreta dell'esilio (realistica, sociologica) gli si è mescolata alle volte con l'altra, metafisica, nella quale l'esilio coincide con la visione⁴¹.

Resta comunque indubbio che, pur nella concretezza e nei disagi di un viaggio forse clandestino⁴², la «suggestione costante della nave, o del porto come luogo da cui si deve continuamente salpare»⁴³ attraversi tutta l'opera campaniana. Immagini di navi e porti affollano, infatti, le liriche e le prose dei

³⁸ J. Michelet, *Il mare*, cit., p. 18.

³⁹ *Passeggiata in tram in America e ritorno*, p. 78.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ R. Jacobbi, *L'esilio e la visione*, cit., p. 153.

⁴² «... i giorni passavano. Tra i sacchi di patate avevo scoperto un rifugio» (*Passeggiata in tram in America e ritorno*, p. 78).

⁴³ R. Jacobbi, *L'esilio e la visione*, cit., p. 152.

Canti Orfici, e continuano ad emergere nelle poesie lasciate al di fuori del libro⁴⁴.

Così ne *L'incontro di Regolo*, incontro che si svolge e si risolve tutto nella cornice del paesaggio marino di Genova⁴⁵, il viaggio è un altro modo per dire «io»:

Avevo accettato di partire. Andiamo! Senza entusiasmo e senza esitazione. Andiamo. L'uomo o il viaggio, il resto o l'incidente. Ci sentiamo puri. Mai ci eravamo piegati a sacrificare alla mostruosa assurda ragione. (*L'incontro di Regolo*, p. 79).

Ci troviamo di fronte, come è stato notato, alla

orgogliosa affermazione del nesso che passa tra la rottura dell'universo razionale e la scelta del viaggio, che, appunto, va contro le regole e contro tutte le costrizioni⁴⁶.

Il viaggio, dunque, come trionfo dell'irrazionale, di ragioni più profonde. Lo stesso motivo ricorre in *Scirocco (Bologna)*: l'invito al mettersi in cammino coincide con il richiamo, con la fascinazione dell'indefinito⁴⁷, e si accompagna, ancora una volta, alla

immagine di un grande porto, deserto e velato, aperto nei suoi granai dopo la partenza avventurosa nel mattino: mentre che nello Scirocco sembravano ancora giungere in soffi caldi e lontani di laggiù i riflessi d'oro delle bandiere e delle navi che varcavano la curva dell'orizzonte (*Scirocco*, p. 81).

Il porto immaginato a Bologna si rispecchia in quello genovese del *Crepuscolo mediterraneo*, «porto fumoso di antenne, [...] porto fumoso di molli cordami dorati» (p. 84): lo stesso porto che troveremo in *Genova*⁴⁸, e

⁴⁴ Per citarne solo alcune, *Poesia facile* (« Agogno / La nebbia ed il silenzio in un gran porto», p. 100, vv. 3-4); *Ho scritto. Si chiuse in una grotta* (« E' il bisogno della morte / Perché su tutto chiamo distruzione? / Ci pensavo nel porto questa sera / Nel porto enorme carico di navi / Il tramonto aranciato mi ha dato lo spasimo / Della febbre malarica / Oh avere un cielo nuovo...», p. 108, vv. 11-17).

⁴⁵ «Ci incontrammo nella circonvallazione a mare. La strada era deserta nel calore pomeridiano. Guardava con occhio abbarbagliato il mare [...]. Parlammo, parlammo, finché sentimmo chiaramente il rumore delle onde che si frangeva sui ciottoli della spiaggia. Alzammo la faccia alla luce cruda del sole. La superficie del mare era tutta abbagliante» (*L'incontro di Regolo*, p. 79).

⁴⁶ A. Asor Rosa, «*Canti orfici*» di D. Campana, cit., p. 373.

⁴⁷ «Era una melodia, era un alito? Qualche cosa era fuori dei vetri. Aprì la finestra: era lo Scirocco: e delle nuvole in corsa in fondo del cielo curvo (non c'era là il mare?) si ammucchiavano nella chiarezza argentea dove l'aurora aveva lasciato un ricordo dorato» (*Scirocco*, p. 81). Anche in una delle poesie escluse dai *Canti Orfici*, *La Genovese*, lo scirocco è soffio onirico che porta «i sogni ... / ...sul mare Tirreno» (*La Genovese*, p. 102, vv. 9-10).

⁴⁸ «Vasto, dentro un odor tenue vanito / Di catrame, vegliato dalle lune / Elettriche sul mare appena vivo / Il vasto porto s'addorme. / S'alza la nube delle ciminiere / Mentre il porto in un dolce scricchiolio / Dei cordami s'addorme: e che la forza / Dorme, dorme che culla la tristezza / Inconscia de le cose che saranno / E il vasto porto oscilla dentro un ritmo / Affaticato e si sente / La nube che si forma dal vomito silente» (*Genova*, pp. 91-92, vv. 123-134).

che farà da scenario al montaliano «... spiro / salino che straripa / dai moli e fa l'oscura primavera / di Sottoripa»⁴⁹

Come accade per la produzione poetica di Campana, così anche in quella di Ungaretti, pur considerate le ovvie diversità, si avverte l'influenza della scoperta della condizione di nomade come dimensione più vera dell'esistenza. Se già nella prima delle liriche del *Porto sepolto*, *In memoria*, Moammed Sceab è «suicida / perché non aveva più / Patria»⁵⁰, anche l'io lirico si riconosce in prima persona «sino alla morte in balia del viaggio»⁵¹.

Subito, nella poesia ungarettiana, l'elemento liquido si configura come tramite privilegiato per il viaggio, sia esso quello, reale, affrontato dal poeta, dopo aver lasciato l'Egitto, alla volta dell'Europa, sia esso quello, mitico, ancestrale, il cui ricordo riemerge come eco del sangue dal fondo di una memoria sommersa. Si legga *Silenzio*:

Me ne sono andato una sera
 ...
 Dal bastimento
 verniciato di bianco
 ho visto
 la mia città sparire⁵²
 lasciando
 un poco
 un abbraccio di lumi nell'aria torbida
 sospesi
 (*Silenzio*, p. 33, vv. 4, 7-14).

È stato notato come, in questi versi, siano presenti in nuce diversi motivi che torneranno in liriche e raccolte successive:

È possibile che, all'origine del componimento, [...] fosse il progetto di costruire di sé una "biografia lirica" [...]. Tale progetto verrà in parte realizzato nel "riconoscimento" dei *Fiumi*, ma lasciando da parte il cospicuo "residuo" dei ricordi, il "distacco" dalla terra natale perduta⁵³.

La patria più vera sarà riconosciuta dal poeta nell'Italia, e cantata nell'omonima lirica del *Porto*⁵⁴, in cui Ungaretti

stabilisce un rapporto di assoluta identificazione tra il riconoscimento di sé come poeta, il viaggio alle origini della parola e l'attingimento dell'alvo materno, il

⁴⁹ *Lo sai: debbo riperderti e non posso*, nelle *Occasioni*, p. 139, vv. 3-6.

⁵⁰ *In memoria*, p. 21, vv. 5-7.

⁵¹ *Lindoro di deserto*, p. 24, v. 11. Anche nei versi di *Girovago* leggiamo: «In nessuna / parte di terra / mi posso / accasare» (p. 85, vv. 1-5).

⁵² Chiara in questi versi un'eco del *Viaggio a Montevideo* di Campana: «Io vidi dal ponte della nave / I colli di Spagna / Svanire» (p. 50, vv. 1-3).

⁵³ C. Ossola, commento a *Silenzio*, in G. Ungaretti, *Il porto sepolto*, a cura di C. Ossola, cit., pp. 83-84.

⁵⁴ «E in questa uniforme / di tuo soldato / mi riposo / come fosse la culla / di mio padre» (*Italia*, p. 57, vv. 11-15).

riposo nel nido, nella terra mitica degli avi, sognata come promessa fino dalla lontana adolescenza in Egitto⁵⁵.

L'impronta di questo viaggio resta come fondamento della propria identità di uomo e di poeta, e slitta dal piano della realtà a quello del mito, dell'archè, tornando come brusio scomparso in *Perché?* («Si è appiattito / come una rotaia / il mio cuore in ascoltazione / ma si scopriva a seguire / come una scia / una scomparsa navigazione», p. 55, vv. 17-22), come segno di un intero destino in *Lucca* («qui la meta è partire», p. 95), e giungendo, nel *Sentimento del Tempo*, ad incarnarsi ne *Il Capitano*:

Fui pronto a tutte le partenze.

...

E non ad un rincorrere

Echi d'innanzi nascita,

Mi sorpresi con cuore, uomo?

(*Il Capitano*, pp. 155-156, vv. 1, 10-12).

La figura del Capitano, dando forma al desiderio di rivivere «echi» che vengono da un passato difficilmente recuperabile, rappresenta la

resistenza dei simboli dell' *Allegria* contro la furia divoratrice dell'estate, del tempo, [...] traccia una storia "leggendaria" del cammino simbolico sin lì percorso dal poeta, coagulando i principali temi dell' *Allegria*, dando loro quello sbocco mitico, del quale il *naufragio* nel tempo, il frangersi dell' "azzurro scuro delle profondità" li aveva, alla fine della prima raccolta, privati⁵⁶.

Il viaggio per mare, dunque, ha come meta il passato e il futuro, affonda nell' «oltre memoria»⁵⁷ e si proietta in avanti come conquista del proprio destino. Come sottolineato già ad apertura del paragrafo, l'accettazione del viaggio come unica possibilità di vita coincide con il recupero della fiducia nella Poesia, ed è proprio da questo recupero resa possibile:

di fronte al rifiuto concorde della condizione poetica, compiuto da un Gozzano o da un Corazzini, [...], si erg[e], sul versante di Ungaretti, l'accettazione aperta e piena, "umilmente superba", di tale condizione⁵⁸.

⁵⁵ A. Saccone, «Italia» di Ungaretti. *Identità poetica e identità nazionale*, cit., p. 191.

⁵⁶ C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 290.

⁵⁷ Così in una delle varianti de *Il Capitano*, ora a p. 722.

⁵⁸ E. Sanguineti, *Da D'Annunzio a Gozzano*, in Id., *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, cit., p. 63.

6.3 «Alla sua cara Itaca Ulisse». Il mito e la fiaba (Saba, Govoni, Palazzeschi)

In una delle *Poesie dell'adolescenza e giovanili* che Saba, significativamente, non espunge dall'edizione definitiva del *Canzoniere*, *La cappella chiusa*, assistiamo ad una nostalgica rievocazione della propria infanzia da parte del poeta:

Dall'erta amica alla mia infanzia, all'ombra
della chiusa cappella, scorgo il cielo
pallido azzurro con le prime stelle,
l'Alpi lontane, i colli, la città
che sui colli si estese, che di borghi
s'arricchisce e di enormi
navi, onde tutti suonano i cantieri;
navi per mari, per porti remoti,
a chi li vide, non li vide mai,
sempre noti ed ignoti
(*La cappella chiusa*, pp. 19-20, vv. 28-37).

In questi versi il senso di solitudine, che più tardi si rovescerà nel complementare bisogno di identificazione nell'Altro⁵⁹, si intesse di nostalgia per un tempo favoloso e perduto, quello dell'infanzia dominata dalla figura di Peppa Sabaz⁶⁰. Reimmergendosi nella visione, rimasta inalterata, del paesaggio che si offriva al “piccolo Berto”, il poeta lascia scivolare lo sguardo verso la marina che si intravede in basso: ed è facile notare quanto i dati, colti in un primo momento nella loro fisicità (le «navi onde tutti suonano i cantieri»), si smaterializzino poi nei toni fantastici di un rituale evocativo di un tempo remoto e sempre uguale a se stesso.

L'immagine delle navi, che si sostiene anche dal punto di vista metrico-retorico su un andamento cantilenante⁶¹, richiama moduli fiabeschi, costituendosi come vero e proprio mito infantile.

È stato notato che «i miti stessi di Saba valgono per la loro apparenza e per la loro sostanza di realtà, non per la loro apparenza e sostanza di fiaba»⁶²: ma forse è ancora più significativo che, pur fortemente

⁵⁹ Cfr. *Il borgo*, pp. 312-314.

⁶⁰ La visione panoramica dall'alto della collina è il tema anche di un'altra lirica della stessa sezione, *La casa della mia nutrice*: «La città dove nacqui popolosa / scopri da lei per la finestra aprica, / anche hai la vista del mar diletta / e di campagne grate alla fatica» (p. 8, vv. 5-8). Lo stesso titolo tornerà, più tardi, in alcuni componimenti di *Cuor morituro*.

⁶¹ La corrispondenza sul piano metrico e sintattico è sostenuta infatti dalla presenza di parisosi, soprattutto nei vv. 35-37: al parallelismo dei *cola* si aggiungono anafore («navi ... / navi...», «per mari, per porti») ed epanalessi («a chi li vide, non li vide mai»).

⁶² E. Caccia, *Lettura e storia di Saba*, cit., pp. 19-20.

caratterizzata dalla presenza di oggetti reali (i bambini che giocano, la capra che bruca, il muro scarabocchiato), la poesia sabiana si apra a brevi squarci fiabeschi principalmente in concomitanza con il ricorrere del tema marino (il viaggio o, come altrove, i motivi collegati).

Da sottolineare, a mio avviso, l'affinità tematica che con questi versi (le *Poesie dell'adolescenza e giovanili* risalgono agli anni tra il 1900 ed il 1907) avranno alcune tavole delle *Rarefazioni* e delle *Parole in libertà* che Govoni pubblicherà qualche anno più tardi.

Nella tavola dal titolo *Camera sentimentale* (RPL p. 13) troviamo il disegno di un quadro raffigurante due barche a vela su di un mare rappresentato, in maniera infantile, da diverse linee ondulate (a mo' di onde), con la seguente didascalia:

Quadro dove si vede il mare azzurro come da una finestra con due bianche vele che aspettano il vento (*Camera sentimentale*, RPL p. 13).

È esattamente l'immagine di cui ha potuto godere Saba da una finestra della casa situata sulla collinetta a dominare Trieste. In diversi luoghi della silloge govoniana ritorna la tematica del viaggio per mare, della quale il poeta sottolinea sempre ed esclusivamente il ricorrere delle vele sulle onde.

Così nella tavola parolibera *Bucato + bagni + ballo = primo amore* (RPL p. 21-24) compare il disegno di due barche a vela, identiche a quelle del quadro di *Camera sentimentale*, che ondeggiano, e quasi si mantengono sollevate, su di una linea che simula le onde del mare; successivamente il poeta si affida alla riproduzione delle onde tramite la scrittura di una serie di "m": sinesteticamente, il suono "disegna" l'immagine.

In un'altra tavola, *Paesaggio + mare + temporale + mendicante = primavera* (RPL pp. 39-49), le vele non sono più disegnate, ma restano comunque presenza costante, idea strettamente correlata a quella del mare.

Ma torniamo a Saba: è sintomatico il fatto che, anche in versi più "maturi", in concomitanza con il tema del viaggio per mare ritroviamo la stessa atmosfera fiabesca, sospesa, atemporale. L'io lirico si abbandona ancora alla contemplazione del mare dall'alto, accanto a una cappella che potrebbe essere la stessa delle *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, nei versi del *Borgo*:

La chiesa è ancora
gialla, se il prato
che la circonda è mano verde. Il mare
che scorgo al basso, ha un solo bastimento,
enorme,
che, fermo, piega da una parte
(*Il borgo*, p. 313, vv. 60-65).

Il poeta recupera e insieme distanzia in un velo di nostalgia il tempo infantile: la chiesa e il mare, a dispetto degli anni trascorsi, partecipano ancora di un tempo sospeso; il mare, elemento costante, invariato, fa da comune denominatore fra passato e presente, e la stessa immobilità del bastimento sembra suggerire la momentanea interruzione del fluire temporale. La vita di Saba, come la nave, inclinata sotto il peso di gioie e dolori di cui è carica, arresta per un attimo il cammino, e si volge al passato, realizzando, nello spazio dei pochi versi citati, la sovrapposizione dei due piani temporali.

L'impronta fiabesca collegata al viaggio per mare, migrando dai versi giovanili a quelli di *Cuor morituro*, lascia la sua scia lungo tutto il *Canzoniere*: si leggano, in *Trieste e una donna*, *Nuovi versi alla luna*:

La luna è uscita ignuda dalle nubi
di madreperla.
Affacciato a godersela,
penso che innamorata sia d'un barbaro;
penso una spiaggia ove al suo lume sbarcano
quelli eroi sanguinosi che l'infanzia
del mio cuore, e del mondo, ha tanto amato;
richiudo amareggiato
da lei, che vergognosi sentimenti
m'infligge di puerili eroiche imprese,
di guerre a vendicar l'amico intese,
di flotte naviganti a lumi spenti
(pp. 101-102, vv. 28-39);

e si legga *Il molo*:

Vedo navi il cui nome è già un ricordo
d'infanzia. Come allor torbidi e fiacchi
- forse aspettando dell'imbarco l'ora -
i garzoni s'aggirano; quei sacchi
su quella tolda, quelle casse a bordo
di quel veliero, eran principio un giorno
di gran ricchezze, onde stupita avrei
l'accolta folla a un lieto mio ritorno
e di bei doni donati i fidi miei
(p. 106, vv. 5-12).

Saba recupera il mito, dunque, non per attualizzarlo come pratica di vita (il poeta non concepisce se stesso come «lupo di mare», come un Ungaretti; non vive la concretezza del viaggio come massima fonte di ispirazione per la poesia, come un Campana), ma per goderne la semplice riconquista memoriale, il fiabesco sapore infantile. Ancora ne *Il molo*, qualche verso più avanti, leggiamo infatti:

Non per tale ritorno or lascerei
molo San Carlo...

...
così ben profundate ho le radici
nella mia terra
(p. 106, vv. 13-19).

Solo da bambino, come confessa, oltre che nei versi appena letti, anche in *Dopo la tristezza*⁶³ (ancora in *Trieste e una donna*), il poeta ha sognato di viaggiare in prima persona: ed è da notare, a mio parere, che, quando protagonista del viaggio è, nella sua stessa fantasia, il bambino, egli si eleva eroicamente al di sopra dell'equipaggio (i garzoni «torbidi e fiacchi»); quando invece l'adulto ha rinunciato ad attualizzare il viaggio, le varie figure di «garzoni» e «marinai» diventano oggetto di una rivalutazione: l'esempio più chiaro di questo cambiamento di prospettiva è il mozzo del *Canto di un mattino* (nella sezione *Preludio e canzonette*) che vive la piena identificazione con l'elemento primigenio, sotto lo sguardo del poeta-spettatore, montalianamente appartenente alla «razza / di chi rimane a terra»⁶⁴.

Il marinaio «ancora giovanetto»⁶⁵ è simbolo della vita che è essa stessa viaggio («la gomina toglieva alla colonna / dell'approdo, e oscillava in mar la conscia / nave, pronta a salpare»⁶⁶), e si immerge armonicamente in un paesaggio pacificato («e l'udivo cantare, / per se stesso, ma sì che la città / n'era intenta, ed i colli e la marina, / ... / brillava il sole nel cielo, sul piano / vasto del mare, nel nascente giorno»⁶⁷).

A contatto con l'acqua, avviene la trasfigurazione: il fanciullo che è vita irriflessa diviene figura di divina consapevolezza (mentre all'inizio è la sola nave ad essere «conscia»):

Sempre cantando, si affrettava il mozzo
alla partenza; ed io pensavo: E' un rozzo
uomo di mare? O è forse un semidio?⁶⁸

⁶³ «Questo pane ha il sapore d' un ricordo, / mangiato in questa povera osteria, / dov'è più abbandonato e ingombro il porto. / ... / e un bastimento, di che il vecchio legno / luccica al sole, e con la ciminiera / lunga quanto i due alberi, è un disegno // fanciullesco, che ho fatto or son vent'anni» (*Dopo la tristezza*, p. 88, vv. 1-3, 10-13). Stessa immagine di viaggio fiabesco in una poesia degli *Ossi di seppia* di Montale, *Fuscello teso dal muro*: «...laggiù, / dove la piana si scopre / del mare, un trealberi carico / di ciurma e di preda rechina / il bordo a uno spiro, e via scivola. / chi è in alto e s'affaccia s'avvede / che brilla la tolda e il timone / nell'acqua non scava una traccia» (p. 26, vv. 20-27).

⁶⁴ *Falsetto*, p. 15, vv. 50-51.

⁶⁵ *Il canto di un mattino*, p. 213, v. 5.

⁶⁶ *Ivi*, vv. 6-8.

⁶⁷ *Ivi*, vv. 9-11, 18-19.

⁶⁸ Credo ci sia un punto di contatto fra la lirica sabiana e l' *Elegia di Pico Farnese* delle *Occasioni* di Montale. Il «rozzo uomo di mare» diviene protagonista di una trasfigurazione ad opera dell'elemento liquido,

Si tacque a un tratto, balzò nella nave;
chiara soave rimembranza in me.
(*Il canto di un mattino*, pp. 213-14, vv. 32-36).

In bilico tra la condizione di spettatore e la tentazione di rendersi protagonista in prima persona, nella *V Fuga* l'io lirico ascolta il dialogo tra voci identificabili come espressioni della speranza primaverile e della malinconia autunnale.

L'una rievoca scenari edenici e viaggi verso luoghi incantati:

... *Amo i paesi strani,
i mari azzurri d'isole fioriti,
dove, come qui il sole, arde la luna.*
...
*Se un'isola è tra quelle, cui nessuna
nave approdava, ad essa io voglio giungere,
ad essa dare il mio nome.*
(*V Fuga*, p. 358, vv. 15-17, 19-21);

l'altra, saldamente ancorata a terra, ricorda «un fanale», che

... tutta notte
risplende solitario, e al navigante
il pericolo accenna. Or quello sono
io veramente: un monito a chi stanco
rincasa
(vv. 22-26),

e professa la non praticabilità, l'inutilità finale del viaggio:

... Restare,
andare – tu non sai? – sono una cosa.
Tutto è sempre in un punto che paurosamente circonda lo stesso infinito.
*Il vecchio stanco ed il ragazzo ardito
sono anch'essi una cosa?* Un aureo anello,
che nel suo giro mirabile ha unito
il principio e la fine
(pp. 358-359, vv. 33-40).

Intessuto sullo stesso (apparente) conflitto tra partire e restare, tra solcare il mare e rimanere sulla riva a guardare, è tutta l' *VIII Fuga*, dialogo tra «una fogliolina appena nata» (v. 1) e «la fresca vernice di un vapore / che fischia per salpar la prima volta» (vv. 3-4):

che lo rigenera e lo rende partecipe della propria divinità; nell' *Elegia*, similmente, il «fanciulletto Anacleto» «da lemure [è] ormai rifatto celeste» (p. 183, vv. 63, 62): qui non è l'acqua bensì la donna, Clizia, a farsi garante della divinizzazione.

*La dolcezza di muovermi m'è tolta,
se non è al venticello della sera.
Duolmi lasciarti, affollata riviera,
dove con esso anch'io venni ammirata
(VIII Fuga, p. 374, vv. 5-8).*

Il dolore di chi è condannato a restare si intreccia, come con un controcanto, con l'incertezza del *dover* partire: il viaggio affascina e spaventa, esalta ed incute timore:

*Oh potessi seguirti! Oh te beata
che «devi» rimanere! E tu, potendo,
non partiresti? Non lo so. M'attendo,
come il giovane mozzo alla sua prima
prova, veder grandi cose
(VIII Fuga, p. 374, vv. 9-13).*

Saremmo tentati di attribuire al poeta, che più volte abbiamo visto in atto di contemplare partenze altrui, la sola voce di «chi rimane a terra»: ma forse, in fondo, le voci della foglia e della speranza primaverile altro non sono che un'eco dei desideri del bambino che disegnava i bastimenti visti dall'alto di una collina.

In Saba convivono così, da un lato, «la ricerca della possibilità e la fuga dalla necessità»⁶⁹, e, dall'altro, «la ricerca della necessità e la fuga dalla possibilità»⁷⁰, per quanto il necessario sia più rassicurante del possibile.

Altrove, il ricorrere del motivo del viaggio per mare dà origine ad un quadretto stilizzato: in uno dei sonetti raccolti sotto il titolo *Soldato alla prigionia* (nei *Versi militari*) leggiamo:

*... alla riva
del mare un'osteria consola d'unti
acri e di donna i marinai, che giunti
sono Dio sa da che lontana riva!
(Soldato alla prigionia-4, p. 54, vv. 5-8).*

Anche ne *La Vetrina*, in *Cuor morituro*, a prevalere sul tono mitico, precluso al poeta, ammalato, è il modulo fiabesco utilizzato per raccontare l'origine di alcune «pinte tazzine» «del divino per me milleottocento»⁷¹, su cui si sofferma lo sguardo:

Bianche stoviglie, ove son navi in blu

⁶⁹ W. H. Auden, *Gli irati flutti o l'iconografia romantica del mare*, cit., p. 92.

⁷⁰ *Ivi*, p. 94.

⁷¹ Di sapore gozzaniano l'amore che Saba manifesta per le date, per il conteggio degli anni che separano un avvenimento da un altro, ed in genere per la rievocazione nostalgica del passato: in particolar modo qui, con riferimento al secolo prediletto dal poeta de *L'amica di nonna Speranza*.

dipinte, un porto, affaccendate genti
intorno a quelle...

...

Approdava ogni mese un bastimento
a questo porto di traffici amico,
con di voi sì gran copia che il mendico
come il ricco ne aveva. Aveva il tempo
fornito appena atroce guerra, e pace
era sui mari, ma non mai nel cuore
dell'uomo
(*La vetrina*, pp. 299-300, vv. 5-7, 52-58).

Ma il tono da fiaba utilizzato per raccontare l'origine (lontana nel tempo e nello spazio) delle stoviglie, non si traduce in una condizione di serenità, non converte lo stato d'animo dell'io lirico, che resta ancorato ad una sensazione di tristezza: «Non vissuto invano, / più d'esser nato la sventura io sento» (vv. 62-63).

Come abbiamo notato già nelle *Fughe*, dunque, è lo stato d'animo del poeta la chiave di lettura delle singole liriche, in cui il medesimo motivo, quello del viaggio per mare, può diventare nient'altro che un'allegoria della vita interiore di Saba: così ne *Le quattro stagioni*, dove, come abbiamo visto nel par. 3.2, il viaggio si risolve in esperienza interiore dell'io: il poeta si riconosce «mare tempestoso» e contemporaneamente barca:

La giovinezza è un mare
tempestoso; mai pace
la tua barca vi trova
(*Le quattro stagioni*, pp. 233-234, vv. 13-15).

In un mare potenzialmente avverso, da governare senza potervisi abbandonare placidamente, il viaggio si identifica con la necessità di resistere alle forze che, più pericolose perché interne, minacciano la pace dell'io.

L'ulissismo di Saba, un ulissismo tutto interiore, si identifica con la sua capacità di «riprendere la navigazione verso nuovi mondi dopo una prova dolorosa»⁷², di aprirsi a nuove possibilità di esperienze del cuore: e conferma ne sia la dichiarata superiorità del poeta sul vero Ulisse: il piccolo Umberto che torna a far visita alla nutrice dopo esserle stato lontano diventa, nel ricordo del poeta maturo (siamo ormai agli anni Trenta, con la sezione *Il piccolo Berto*), immagine di approdo al porto agognato:

...Alla sua cara Itaca Ulisse
non ebbe forse un più lieto ritorno
del mio, di Berto in via del Monte. Il giorno
era sereno fulgido; modello
rimasto in me d'ogni bel giorno, immagine

⁷² E. Caccia, *Lettura e storia di Saba*, cit., p. 171.

viva parlante di felicità
(*Partenza e ritorno*, p. 403, vv. 38-43).

L'Ulisse che identifica il conseguimento dello scopo della propria *quête* nel «baci[are] la sua petrosa Itaca», perde, così, in umanità e consistenza di fronte al bambino che giunge alla terra promessa tra le braccia della sua «madre di gioia».

Se l'atmosfera fiabesca, nel *Canzoniere* sabiano, può talvolta dominare su quella mitica, nelle liriche del primo Palazzeschi, invece, il mito è completamente assente, e sono i toni della fiaba, resi oggetto di straniamento e parodia, a configurarsi come tratto dominante.

Come nota la Dei,

è il mondo della fiaba a offrire la maggior parte degli spunti, ma le vicende sono bloccate fra un lontano antefatto leggendario e incerto e un'impossibile risoluzione: nessuno rompe gli incantesimi, nessuno spezza le catene o infrange i divieti⁷³.

Il mondo della fiaba, dunque, ma piegato alle esigenze del "regista" che dirige il suo spettacolo di burattini. Già abbiamo osservato come le dame ed i cavalieri di *Mar bianco* siano bloccati ed esibiti sulle acque in un perpetuo girotondo⁷⁴ che, se rende inaccessibile la figura femminile, vale anche, d'altro canto, a svuotare la simbologia del viaggio per acqua. Ma ben prima che in *Poemi*, il mito della navigazione è sottoposto ad un trattamento straniante fin dalla prima silloge palazzeschiana.

Ne *La lancia* (nella raccolta *I cavalli bianchi*) il viaggio non ha scopo, la meta si identifica con lo stesso essere in moto: significativamente, l'imbarcazione scivola sulle acque di un lago, parodizzando la mitologia del viaggio per mare, e riducendosi a strumento di imitazione di un'impossibile impresa.

Sul lago tranquillo sfiorando,
la lancia percorre girando più lesta del vento.
Un giovane bianco la guida.
V'è dentro la folle
padrona del grande castello
ch'è in riva del lago.

Avvolta in un manto di lutto è la vecchia.
Correndo sul lago essa vive.
Nemmeno a la notte si sosta.
(*La lancia*, p. 12, vv. 1-9).

Stessa situazione in un componimento di *Lanterna*:

⁷³ A. Dei, *Il serio gioco. Palazzeschi poeta 1905-1909*, in Aa. Vv., *L'opera di A. Palazzeschi. Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 22-24 febbraio 2001)*, a cura di G. Tellini, Firenze, Olschki, 2002, p. 39.

⁷⁴ Cfr. par. 5.3.

La Vela s'aggira nel largo,
lontana in un cerchio di mare uguale,
non cenna di giunger la terra.
(*Vela lontana*, p. 43, vv. 1-3).

Dove ne *La lancia* avevamo un lago, qui troviamo un mare che è, comunque, «un cerchio», un mare dunque cui manca la caratterizzante apertura sconfinata. È stato giustamente notato che, nel primo Palazzeschi, «il cerchio delimita due spazialità irriducibili, quella della visione e quella di chi guarda, un interno e un esterno»⁷⁵.

Il cerchio è lo spazio chiuso, il palcoscenico su cui è allestita la «visione», la favoletta del viaggio per mare, ridotta a copione riciclabile di un teatro di marionette, ed offerta al consumo di «un pubblico anonimo (“la gente”), interdetto dall’eloquio, inibito ad ogni iniziativa che non sia quella, ossessivamente coatta, del guardare»⁷⁶.

La circolarità dello spazio è sottolineata e riprodotta, a livello testuale, dalla presenza di versi uguali, che si rispecchiano in un gioco di rimandi, dall’inizio alla fine della lirica:

La gente a le rive ne segue il cammino,
si ferma a spiare l’andare.
La Vela s’aggira nel largo,
lontana in un cerchio di mare uguale.
...
La gente a le rive ne segue il cammino,
si ferma a spiare l’andare.
La Vela s’aggira nel largo,
lontana in un cerchio di mare uguale.
(*Vela lontana*, p. 43, vv. 4-7, 14-17).

In questo girare senza senso consiste lo spettacolo offerto ad una folla bloccata a riva, cui è impedita la visione dello spazio dove si svolge l’azione. La vela, «indifferente al voyeurismo del pubblico»⁷⁷, ripete a vuoto il suo giro, mentre il viaggio diventa una sorta di “atto mancato”, di allusione continuamente elusa e frustrata, di mito svuotato e dissacrato.

⁷⁵ G. Guglielmi, *L’udienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il Futurismo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 91.

⁷⁶ A. Saccone, *L’occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, cit., p. 14. Anche Pieri sottolinea che in diverse liriche palazzeschiere «l’unico rapporto tra soggetti e oggetto è [...] di tipo visivo: solo dagli sguardi è transitabile la distanza» (P. Pieri, *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi 1905-1914*, cit., p. 78).

⁷⁷ A. Saccone, *L’occhio narrante*, cit., p. 19.

Vela lontana, come altri componimenti del primo periodo palazzeschi, ha in comune con il genere fiaba il ricorrere ai canoni del racconto orale: uso di diminutivi, di rime, ripetizioni, stereotipi, emblemi di una «fantasia» che,

fissatasi su di un tema grottesco e ossessivo, su di un unico punto di sentimento meravigliato o ironico, non se ne stacca più, e vi gira attorno, e se ne suggestiona, e continuamente riprende il suo tema in una specie di lunatico capogiro⁷⁸;

ma occorrerà comunque notare che il ricorrere a questi stessi «elementi che connotano ricorrenza, simmetria, specularità»⁷⁹, non fa altro che sancire la «atrofizzazione» della stessa «cerimonia favolistica», convertendola in un «mummificato scenario»⁸⁰.

I personaggi «fiabeschi» (le «vecchie», i «principi») che su questo scenario si muovono «sono sempre atteggiati a fantocci catatonici, svuotati di ogni densità misterico-ineffabile»⁸¹: se ne ha un riscontro in *Rosario*, in cui, come già notato a proposito del personaggio di Faante⁸², è allestita una vera e propria rassegna di personaggi che si esauriscono nel non-sense di puri giochi verbali, tipi presi in prestito a repertori di cantilene e filastrocche fanciullesche:

CALLINA, *centenario*

S'andavan, la notte serena, tre barche per mare,
tre musicisti v'erano dentro a ciascuna, s'andavano
al cielo stellato e a la luna le note dolcissime offrire

...

CERINNE, *pescatore*

A vela che indora rivolgo la prora,
il bacio n'aspetto del vento
su vela d'argento.

(pp. 51-52, vv. 9-12, 37-40).

In questo mondo dove domina la «catastrofe del senso»⁸³, non c'è spazio per la mitologia del viaggio per mare, che viene ridotta a puro contenitore svuotato di significato, a modulo che accompagni «come una musica di scena gesti preordinati e ripetitivi»⁸⁴.

Nei *Poemi*, che dunque ereditano tale lettura del viaggio per mare, ritroviamo i soliti personaggi stereotipati che si muovono in spazi circoscritti: situazione analoga a quella narrata ne *La lancia è in Mar*

⁷⁸ S. Solmi, *Palazzeschi poeta e romanziere*, in Id., *Scrittori negli anni*, cit., p. 155.

⁷⁹ A. Saccone, *L'occhio narrante*, cit., p. 32.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ivi*, p. 20.

⁸² Cfr. par. 5.3.

⁸³ F. Curi, *Palazzeschi e le avanguardie*, in Aa. Vv., *L'opera di A. Palazzeschi*, cit., p. 60.

⁸⁴ A. Dei, *Il serio gioco*, cit., p. 42.

rosso, un altro specchio d'acqua «non [...] ampissimo» (p. 93, v. 1), dunque impropriamente denominato “mare”, del quale «si vedono bene i confini e i contorni, / la forma che à, à forma di cuore» (vv. 2-3): in sostituzione della vecchia castellana, un Principe, compagno dei «candidi fanciulli»⁸⁵ di *Mar bianco*:

Padrone del mare,
è un giovane Principe,
biondo, bellissimo.
In piedi alla prua d'una lancia
ei vive girando il suo mare.
(*Mar rosso*, p. 93, vv. 11-15).

Ancora una volta, dunque, il viaggio per mare si riduce ad un giro che ripete eternamente se stesso. Unico elemento di novità, rispetto alle poesie già analizzate, la presenza di una componente violenta nel muoversi dell'imbarcazione:

La punta acutissima
di quella terribile lancia
trafigge, trapassa, trafora
l'ammasso rossastro dell'acqua,
ne balzano alti gli spruzzi,
in gorgi ed in fiotti
s'innalzano l'acque al passare
di quella terribile lancia
...
Un gemito, un fremito,
che sembra l'affanno
d'eterno ed uguale dolore,
vien su da quel mare
che à forma di cuore.
(pp. 93-94, vv. 19-26, 39-43).

Questo mare, come denuncia già il suo essere circolo chiuso, non è fatto per essere solcato, e sembra cosa viva che patisca una violenza: nei versi appena citati appare in tutta la sua pienezza di senso la bisemia lancia-imbarcazione / lancia-arma bianca, che trafigge un mare che sembra partecipare, nonché alla forma, all'essenza del cuore cui è paragonato.

Di altra natura, per niente violenta, è l'ipotesi di navigazione solitaria configurata in *Mar grigio*: ancora un circolo, un «immobile mare uguale» (p. 98, v. 2): «non onda, non soffio che l'acqua / ne increspi» (vv. 3-4). Ed infatti questo mare è inviolato:

⁸⁵ *Mar bianco*, p. 97, v. 46. Cfr. par. 5.3.

Non nave, non vela, non ala,
soltanto egli sembra un'immensa
lamiera d'argento brunastro.

...

Mar grigio siccome una lastra
d'argento brunastro,
immobile e solo, uguale,
ti guardo estasiato!
Ma c'è questo mare ma c'è?
Sicuro che c'è!
Io solo lo vedo, io solo
mi posso indugiare a guardarlo,
tessuta è la vela io stesso,
la prima a solcarlo.
(pp. 98-99, vv. 8-10, 23-32).

L'io lirico, che abbiamo visto finora assistere, dal margine dello spazio chiuso, alla rappresentazione "fiabesca" inscenata all'interno della linea di confine, aspira ora egli stesso alla navigazione. Navigazione, peraltro, eternamente rinviata: il poeta, tessuta la vela destinata a solcare per prima quel mare, indugia a guardarlo dalla rive, dalla linea di confine, nel prolungamento dell'unica azione, quella visiva, concessa a chi assiste allo spettacolo che si svolge all'interno del «circolo». Spettacolo stavolta costituito dal solo palcoscenico, privo persino dei vecchi personaggi-fantocci.

Un'altra prospettiva di navigazione è quella proposta in *Habel Nassab*; ipotesi che può prendere la forma di un desiderio di evasione verso altre possibilità («Vogl'ire! Vogl'ire lontano! /.../ vogl'ire nel mondo, nel mezzo a la vita, / vogl'essere uomo, amante, guerriero»⁸⁶), verso gli scenari esotici, edenici, intravisti negli occhi di Habel:

I palpiti verdi smaglianti dell'acque,
l'azzurro del cielo, del mare profondo,
e l'arido biondo di sabbie
che dan lo sconforto,
che dicon di sguardi perduti
dinanzi al mistero d'ignoto infinito.
(p. 150, vv. 33-38).

Ma il desiderio viene frustrato, è espressione di una mancanza destinata a non essere colmata. L'idea di navigazione resta solo aspirazione fantastica: ma il fantastico, ancora una volta, viene svuotato dall'interno, resta conato che non si traduce in un cambiamento di segno del tono palazzeschi, che

⁸⁶ *Habel Nassab*, p. 150, vv. 53, 58-59.

rimane improntato al gioco nichilistico, al non-sense. Si legga, ad esempio, *Sole*:

Con una barchettina,
sotto un ombrello azzurro,
vorrei passare il mare
(*Sole*, p. 359, vv. 5-7).

Il progetto di viaggio è qui inserito tra altri fanciulleschi propositi («Vorrei girar la Spagna / sotto un ombrello rosso. // Vorrei girar l'Italia / sotto un ombrello verde», vv. 1-4), non immagine mitica da rincorrere come unico scopo della vita (vedi Campana o Ungaretti), o da rifiutare in nome di una poetica completamente nuova e “diversa” (vedi Moretti), ma ironica operazione di dissacrazione, di parodia, in cui si risolvono la vita e la poesia stesse.

6.4 «È l'ora che si salva solo la barca in panna» (Montale)

Abbiamo visto, a proposito del legame simbolico acqua-donna, come Esterina, la protagonista femminile di *Falsetto*, sia colta mentre, nel tuffo, «il [suo] profilo s'incide / contro uno sfondo di perla»⁸⁷, relegando al ruolo di spettatori il poeta e chi, con lui, altro non può fare che ammettere la propria diversità: «Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra»⁸⁸.

Già in apertura di libro, quindi, si evidenzia il conflitto che percorre tutti gli *Ossi*: da una parte la nostalgia del mare, e, dall'altra, la sensazione di esserne rifiutato. L'inadeguatezza del soggetto, tuttavia, si rovescia presto, come già visto più volte⁸⁹, in consapevole scelta: si gioca tutta qui la decisione di Montale, che lo porta a preferire, tra mare e terra, quest'ultimo elemento; si esplicita già in questi versi «la chiaroveggenza razionale ed etica di chi sceglie la terraferma»⁹⁰:

La leggerezza che permette a Esterina di abbandonarsi alle onde [...], è valutata da un'ottica complessa in cui convivono invidia e repulsione, frustrazione e orgoglio di appartenere alla “razza di chi rimane a terra”⁹¹.

⁸⁷ *Falsetto*, p. 15, vv. 44-45.

⁸⁸ *Ivi*, vv. 50-51.

⁸⁹ Cfr. par. 1.3 e 2.4.

⁹⁰ R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., p. 158.

⁹¹ *Ivi*, p. 18. Anche Ramat sottolinea la bivalenza dei sentimenti suscitati da Esterina: «la posizione è la consueta di molti scrittori: senso della propria superiorità, e desiderio [...] di partecipare dell'insensata gioia degli altri» (S. Ramat, *Montale*, cit., p. 25). Sanguineti ha sottolineato la derivazione della Esterina montaliana dalla «intrepida pattinatrice» senza nome che si incontra in *Invernale* di Gozzano: abbandonata dal compagno alla prima incrinatura del ghiaccio, ella continua a pattinare sprezzante del pericolo, tacciando di viltà il poeta: «Questa donna [...] troverà finalmente, e non passeranno neppure troppi anni, in Montale, un nome: è l'Esterina, appunto, di *Falsetto*; [...] donna che non paventa, e si tuffa in acqua, “equorea creatura”

Il poeta, in un certo senso, si autoesclude dalla comunità degli uomini che riconoscono se stessi in quanto naviganti. Ma non è esclusione aprioristica, piuttosto “postuma”: in Montale l’atteggiamento di rifiuto nei confronti del viaggio per mare deriva non già dal timore di un possibile naufragio, bensì è l’eredità di un naufragio già avvenuto⁹², un naufragio che, paradossalmente, anziché essere un’eventuale conseguenza del viaggio, lo precede, ne è a monte, lo rende impensabile, ne svela la sostanziale inutilità, il costante rischio di deriva retorica della relativa mitologia.

Montale testimonia, così, «il tramonto della civiltà conquistatrice dello spazio e del tempo, [...] l'esaurimento della meraviglia»⁹³

Si direbbe quasi, dunque, che Montale provenga già da un naufragio, dovuto a mancanza di fiducia nei confronti della Storia⁹⁴ e della Vita; e che, alla ripresa del viaggio, proposta dall’ungarettiano «lupo di mare», preferisca un nichilismo disilluso, il «ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra».

Montale si avvicina all’uomo di cui parla Auden quando, dopo aver affermato che la vera condizione dell’uomo moderno è quella del viaggiatore, ammette però che l’individuo che si trova in mare,

vuoi per scelta vuoi per destino, sarà, a torto o a ragione, di tempo in tempo visitato da un disperato desiderio di patria e compagnia⁹⁵,

potrà sentire, dunque, la spinta a tornare tra gli uomini: pertiene alla decisione del singolo restare in mare o accettare il ritorno a terra.

Se «il saggio è colui che sa sottrarsi al gioco alterno di creazione e distruzione»⁹⁶ che il mare allestisce e governa, lo scettico Montale, col suo sguardo postumo e disincantato, sembra fare un passo indietro, rinunciare al viaggio, tornare alla *sophia* degli antichi, alla consapevolezza che

dei quattro elementi tradizionali all’uomo è concessa, senza scatenare l’invidia degli dei, solo la terra. L’acqua, l’aria e il fuoco gli sono preclusi o vengono conquistati – come mostrano i miti di Dedalo e Prometeo – a prezzo della trasgressione di un divieto mitico⁹⁷.

solitaria; il poeta, questa volta, non rischia nulla: resta a terra, puro spettatore» (E. Sanguineti, *Da Gozzano a Montale*, in Id., *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, cit., pp. 33-34).

⁹² Blumenberg rileva che, nel *De rerum natura* di Lucrezio, «è la nascita dell’uomo e essere considerata come un naufragio» (H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell’esistenza*, cit., p. 53). Vale la pena di ribadire la straordinaria contiguità di questa visione con la *weltanschauung* montaliana, in cui la stessa venuta al mondo dell’uomo implica il suo “naufragio” nella Storia.

⁹³ F. Marengo, *Fine dei viaggi?*, in Aa. Vv., *Il viaggio nella letteratura occidentale tra mito e simbolo*, a cura di A. Gargano e M. Squillante, Napoli, Liguori, 2005, pp. 194-195.

⁹⁴ Ricordiamo i versi raccolti sotto il titolo *La Storia*, in *Satura I*, pp. 323-324.

⁹⁵ W.H. Auden, *Gli irati flutti o l'iconografia romantica del mare*, cit., p. 44.

⁹⁶ R. Bodei, *Introduzione all’edizione italiana*, in H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell’esistenza*, cit., p. 8.

⁹⁷ R. Bodei, *Introduzione all’edizione italiana*, cit., pp. 11-12.

Non è un caso che in Montale sia prerogativa esclusivamente femminile l'armonia o addirittura il possesso degli altri elementi: se Esterina abita le acque, essendo amica del mare «divino», a Clizia, messaggera di Dio, apparterranno il fuoco e l'aria (la facoltà del volo). Il poeta, per sé, sa di non poter far altro che guardare.

Ed ecco allora che il suo rifiuto, scettico ed ironico, del mito – impraticabile per un uomo destinato a vivere «al cinque per cento»⁹⁸ – si rovescia nella presenza frequente di immagini di viaggio *sui generis*.

Come sottolinea la Grignani,

sembra chiaro che gli *Ossi di seppia* sono il tipico libro di uno che non si muove, assediato da un contesto geografico tanto simbolico quanto immutabile [...]. Le parole *viaggio* / *viaggiare* nella prima raccolta hanno sempre e solo un valore metaforico-esistenziale⁹⁹.

A distanza ridottissima da *Falsetto* leggiamo le due *Poesie per Camillo Sbarbaro*: poeta, anch'egli, che dà voce al sentimento «di una rottura fra mondo e soggettività, di una “disarmonia” che solo un “miracolo” può eccezionalmente salvare»¹⁰⁰. Ma leggiamo i versi di Montale:

Sbarbaro, estroso fanciullo, piega versicolori
carte e ne trae navicelle che affida alla fanghiglia
mobile d'un rigagno
(*Epigramma*, p. 19, vv. 1-3).

Fa sorridere questa flotta di fanciullesche barchette affidate ad un rigagnolo, questa apertura al rischio del viaggio solo nello spazio ridotto ed in fondo impraticabile della finzione infantile, della messa in scena. Fa sorridere un po' meno che le “navicelle” siano fatte di carte “versicolori”, siano forse allegoria della poesia stessa, destinata a perdersi nella «fanghiglia mobile d'un rigagno».

Come nota Magris, il poeta scriverebbe

per raccogliere quante più esistenze e storie possibili e salvarle dal fiume del tempo, dall'onda cancellatrice dell'oblio, quasi costruendo una fragile arca di Noè di carta, sebbene ironicamente consapevole della sua precarietà¹⁰¹.

⁹⁸ *Per finire*, in *Diario del '71 e del '72*, p. 520, v. 8.

⁹⁹ M.A. Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni editore, 1998, pp. 50-51.

¹⁰⁰ R. Luperini, *Appunti su «Mediterraneo»*. *Montale tra Svevo e Lautreaumont*, cit., p. 136.

Luperini sottolinea anche come comune ai due sia quella «sensibilità esistenzialistica fondata sul senso di angoscia e di frustrazione derivante dalla coscienza di una frattura o, meglio, di un' *impasse* originaria che sbarra la possibilità stessa di una realizzazione dell'io» (*Ibid.*).

¹⁰¹ C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, cit., p. XVII.

A proteggere questi versi fatti di piccole cose, questo «mondo gnomo» costruito con «cartapesta e un bagliore / di sciabole fasciate di stagnole»¹⁰², il poeta invita un passante¹⁰³:

Sii preveggenete per lui, tu galantuomo che passi:
col tuo bastone, raggiungi la delicata flottiglia,
che non si perda; guidala a un porticello di sassi
(*Epigramma*, p. 19, vv. 4-6)

Ritroviamo le stesse barchette di carta in un *osso* breve:

Arremba su la strinata proda
le navi di cartone, e dormi,
fanciullette padrone...
...
Viene lo spacco; forse senza strepito.
Chi ha edificato sente la sua condanna.
È l'ora che si salva solo la barca in panna.
Amarra la tua flotta tra le siepi.
(*Arremba su la strinata proda*, p. 48, vv. 1-3, 9-12).

L'«estroso fanciullo» poeta, come il «fanciullette padrone», stanno a significare che solo l'ingenuità può disporre al viaggio: l'uomo adulto riconosce di non essere realmente equipaggiato per affrontare la vita, ha piena coscienza che la vera materia di quelle imbarcazioni non fa che condannarle alla deriva e all'inabissamento.

Davanti alla rottura che si consuma tra l'io e il mondo («viene lo spacco»), tanto più dolorosa quanto più fisiologica, necessaria («forse senza strepito»), «di fronte all'assolutezza del male [...], meglio l'impassibilità e il distacco spietato dell'intelligenza che non si fa coinvolgere»¹⁰⁴: ed il tono che ha qui Montale ci ricorda da lontano quello, intriso di sapienza veterotestamentaria, di certo Saba («Felice il non nato», aveva scritto il poeta triestino ne *Il patriarca*¹⁰⁵).

Ma, evidentemente, nonostante la preghiera di intervento rivolta al passante, nonostante il lucido ammonimento elargito al fanciullo, la flotta sfugge al riparo, alla protezione offerta dal «porticello di sassi», dalla

¹⁰² *Caffè a Rapallo*, p. 17, vv. 18, 21-22.

¹⁰³ È lo stesso passante che ritroviamo ne *La farandola dei fanciulli sul greto*, nella sezione *Ossi di seppia*: «Il passante sentiva come un supplizio / il suo distacco dalle antiche radici» (p. 45, vv. 5-6); o in *Fine dell'infanzia* (nella sezione *Meriggi e ombre*), dove i fanciulli non sono più l'oggetto dello sguardo nostalgico di chi si trova a passare, ma, viceversa, osservano chi percorre le «collinette»: «un uomo / che là passasse ritto su un muletto / nell'azzurro lavato era stampato / per sempre – e nel ricordo» (p. 68, vv. 32-35). Se queste e tante altre figure (una per tutte, Arsenio) sono colte nell'atto del camminare, ha davvero ragione Enrico Testa quando definisce il passante «il vero protagonista degli *Ossi*» (E. Testa, *Montale*, cit., p. 27).

¹⁰⁴ R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., p. 32.

¹⁰⁵ P. 149, v. 14. L'affermazione sarà ripresa da Saba nella *Prima fuga*: «Felici / chiamiamo per questo i non nati» (in *Preludio e fughe*, p. 353, vv. 41-42).

«strinata proda», se la ritroviamo ancora nella lirica di apertura della sezione *Meriggi e ombre, Fine dell'infanzia*:

Ah il giuoco dei cannibali nel canneto,
i mustacchi di palma, la raccolta
deliziosa dei bossoli sparati!
Volava la bella età come i barchetti sul filo
del mare a vele colme
(p. 70, vv. 100-104).

Sembra evidente, allora, che l'idea di viaggio per mare sia sintomo dell'ansia di futuro che può caratterizzare solo l'età infantile, la bella «età verginale / in cui le nubi non sono cifre o sigle / ma le belle sorelle che si guardano viaggiare» (p. 69, vv. 69-71).

Tuttavia, in *Fine dell'infanzia*, l'ammonimento espresso dal poeta in *Epigramma* ed in *Arremba su la strinata proda* viene a mancare: i fanciulli, magistralmente fotografati nell'istante in cui la giovinezza scivola nell'età adulta, l'illusione nel disincanto, non mettono al riparo le barchette, non possono proteggere l'Eden in cui si trovano, proprio perché *non sanno* che quell'Eden non è imperituro.

Come sempre accade, la comprensione è retrospettiva, si dà solo quando Adamo è già stato cacciato dal giardino del paradiso.

Rapido rispondeva
ad ogni moto dell'anima un consenso
esterno, si vestivano di nomi
le cose, il nostro mondo aveva un centro
(*Fine dell'infanzia*, p. 68, vv. 65-68).

Come il primo uomo nel mondo appena creato¹⁰⁶ nomina le cose per continuare, e completare, la creazione divina, così i fanciulli, «vicini come [sono], ancora, all'età in cui si è convinti di creare ciò che si nomina»¹⁰⁷, ordinano lo spazio che si apre loro «nella conca ospitale / della spiaggia» (vv. 10-11), e non comprendono la fine imminente dell'età aurorale.

Anche il mare si fa complice dell'inganno: l'acqua, come già rilevato nel par. 4.3, è presenza illusoriamente benevola, che si veste di promesse di felicità per sedurre i fanciulli e far varcare loro la «porta» che si apre su altre stagioni della vita:

Un'alba dovè sorgere che un rigo
di luce su la soglia
forbita ci annunciava come un'acqua;

¹⁰⁶ Ci troviamo davvero immersi in una natura primordiale: «Rombando s'ingolfava / dentro l'arcuata ripa / un mare pulsante, sbarrato da solchi, / crespato e fiocoso di spume. / Di contro alla foce / d'un torrente che straboccava / il flutto ingialliva» (p. 67, vv. 1-7).

¹⁰⁷ M. Proust, *Dalla parte di Swann – Combray*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. I, p. 111.

e noi certo corremmo
 ad aprire la porta
 stridula sulla ghiaia del giardino.
 L'inganno ci fu palese.
 Pesanti nubi sul torbato mare
 che ci bolliva in faccia, tosto apparvero.
 Era in aria l'attesa
 di un procelloso evento
 (*Fine dell'infanzia*, p. 69, vv. 84-94).

Giungerebbe ormai tardo (come sarebbe giunto inascoltato in precedenza) l'invito ad «amarrare» la flotta di carta: se nell'«età illusa» le barchette possono intraprendere ogni sorta di viaggio su di un mare materno ed ospitale, ora che si è schiusa la porta sull'«ora che indaga» (v. 98), diventa difesa inutile ripararle in un porto: perché adesso si scopre la natura di illusione, di «inganno palese», della vita intera.

Dopo la caduta del velo di Maia, i fanciulli guardano verso l'orizzonte «muti, nell'attesa / del minuto violento» (vv. 105-106) preannunciato dal «torbato mare»: il cambiamento di segno dell'elemento primigenio sta ad indicare l'avvenuta rottura dell'armonia originaria, la fine dell'intimità della “creatura” con il creato nel quale è immersa.

Poi nella finta calma
 sopra l'acque scavate
 dovè mettersi un vento
 (*Fine dell'infanzia*, p. 70, vv. 107-109).

Nessun «galantuomo» offrirà il proprio aiuto, nessun «fanciulletto padrone» ancorerà in un porto le barchette di carta, spinte dal vento che chiude *Fine dell'infanzia*: le vedremo trasmigrare in *Flussi*, «flottiglia / di carta che discende lenta il vallo», opera di «tribù di fanciulli»¹⁰⁸ che giocano e, vedremo poi, sarà questa l'ultima tappa del loro viaggio.

All'adulto, dunque, non resta che la difesa della propria appartenenza alla «razza» degli uomini che hanno scelto, giocoforza, la terra.

E se, come visto sopra, nel Saba dell'*Ottava fuga* il dissidio tra il *dover* partire (cui dava voce la vernice di un bastimento) ed il *dover* restare (una fogliolina appena nata) viene sciolto in musica, diventa motivo di canto¹⁰⁹, in Montale, invece, il dissidio non è destinato a comporsi, piuttosto a restare opposizione aperta, fertile di spunti poetici, ma mai irrigidita semplicisticamente, bensì sempre in fieri, dinamica.

Il viaggio, dunque, non può essere intrapreso dal poeta: questi, al massimo, può additare ad altri, ad una donna, la «barca di salvezza», come accade in

¹⁰⁸ *Flussi*, p. 77, vv. 14-15, 21.

¹⁰⁹ Come da programma: già nel *Preludio* il poeta aveva evocato a sé le «care voci discordi», ma per «fonderle», per amare in loro «la luce e l'ombra, la gioia e il dolore» (p. 351, vv. 2, 15, 19).

Crisalide, primo momento di quella sorta di trilogia dedicata a Paola Nicoli¹¹⁰.

L'io lirico, sospeso con la figura femminile «nel limbo squallido / delle monche esistenze»¹¹¹, sa, come Arsenio¹¹², che «tutto è fisso, tutto è scritto, / e non vedremo sorgere per via / la libertà, il miracolo, / il fatto che non era necessario!»¹¹³.

Viene rappresentato qui il balenare di un prodigio, di una promessa di salvezza, viene inscenata la nascita di una «illusione» che «sorg[e] agile»¹¹⁴:

Nel meriggio afoso
spunta la barca di salvezza, è giunta:
vedila che sciaborda tra le secche,
esprime un suo burchiello che si volge
al docile frangente – e là ci attende
(*Crisalide*, p. 88, vv. 53-57).

In questa ora di grazia, «il sole s'immerge nelle nubi» (v. 50), e davanti all'incanto propiziato dalla presenza della donna gli elementi si fondono, il tempo si sospende, il paesaggio assume connotati femminili (la «proda» appare «raccolta come un dolce grembo» (vv. 69-70), per mutare subito, non appena il prodigio rivela la propria inconsistenza).

Ebbene, davanti alla barca, alla possibilità di prendere il largo, di abbandonare la terra e svelle le proprie radici, il soggetto rifiuta la responsabilità (o si sottrae alla presunzione?) del viaggio, si riconosce condannato a vivere «senza smuovere / un sasso solo della gran muraglia»¹¹⁵, ma converte la propria immobilità di agave, di giunco¹¹⁶, nella salvezza della donna:

Il silenzio ci chiude nel suo lembo
e le labbra non s'aprono per dire
il patto ch'io vorrei
stringere col destino: di scontare
la vostra gioia con la mia condanna
(*Crisalide*, p. 89, vv. 71-75).

In *Crisalide* sarà la sola donna a raggiungere l'imbarcazione: il poeta rivendica per sé l'appartenenza alla «razza di chi rimane a terra», e ne fa stavolta condizione perché almeno la figura femminile possa giungere alla

¹¹⁰ Si tratta di tre liriche: *Crisalide*, *Marezzo*, *Casa sul mare*, che scandiscono in tre tempi la nascita, la messa in atto e la fine dell'illusione del viaggio.

¹¹¹ *Crisalide*, p. 88, vv. 37-38.

¹¹² Per il tema dell'esclusione del soggetto dalla salvezza offerta dal mare e dalla pioggia, cfr. par. 4.3.

¹¹³ *Crisalide*, p. 89, vv. 64-67.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 88, vv. 45, 44.

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 88-89, vv. 62-63.

¹¹⁶ Cfr. par. 4.2.

salvezza, possa separarsi dal mondo del necessario per navigare verso «la libertà, il miracolo».

Seguire la donna può essere una temporanea parentesi, la messa in atto e il conseguente fallimento del tentativo di instaurare un nuovo corso nel giro ineluttabile degli avvenimenti.

Aggotti, e già la barca si sbilancia
e il cristallo dell'acque si smeriglia.
S'è usciti da una grotta a questa rancia
marina che uno zefiro scompiglia
(*Marezzo*, p. 90, vv. 1-4).

In un paesaggio rinnovato (ricorda la sospensione del tempo operata da Giosuè, il sole che «s'arresta / nel suo giro e fiammeggia», vv. 9-10), l'io lirico può godere momentaneamente della visione privilegiata che gli deriva dall'identificazione con un pescatore che «guarda il mondo del fondo che si profila / come sformato da una lente» (vv. 15-16).

L'acqua diventa strumento preferenziale per osservare il mondo nella sua profondità, per andare oltre l'involucro superficiale che ostacola la percezione dei più. Raggiunta la conoscenza e l'intimità con l'ordine naturale, l'io spera per sé il completo distacco dal mondo esterno, prega che niente invada il «guscio esiguo che sciaborda» (v. 17) sulle onde.

Ma anche abbandonato alla corrente che lo culla, il poeta viene investito dall'ineliminabile consapevolezza che tutto è solo «inganno consueto»¹¹⁷: «tutto fra poco si farà più ruvido, / fiorirà l'onda di più cupe strisce»¹¹⁸.

Finché non si manifesta, in tutta la sua terribilità, il delirio del mare che, fino ad un attimo prima, aveva cullato il «guscio esiguo», la fragile imbarcazione del poeta, le parole che, sole, egli può opporre al caos: «un astrale delirio si disfrena, / un male calmo e lucente» (*Marezzo*, vv. 41-42).

Se leggiamo il verso di chiusura del VII momento di *Mediterraneo*: «Il tuo delirio sale agli astri ormai»¹¹⁹; e lo scenario di apertura di *Riviera*: «Bastano pochi stocchi d'erbaspada / penduli da un ciglione / sul delirio del mare»¹²⁰, ci rendiamo conto che il «male lucente e calmo» che «si disfrena» in «delirio» altro non è che un «mare lucente e calmo»: la contiguità dei significanti ingloba sia il significato «mare», che il significato «male» che lo connota (e già abbiamo visto quanto l'uomo sia preda di un suo personale «delirio d'immobilità», del tutto contrapposto al fin troppo mobile «delirio del mare»).

La magia si avvia alla conclusione:

Ora, che avviene?, tu riprovi il peso
di te, improvvise gravano

¹¹⁷ Cfr. *Forse un mattino, andando*, p. 42, v. 6.

¹¹⁸ *Marezzo*, p. 91, vv. 25-26.

¹¹⁹ *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*, p. 59, v. 24.

¹²⁰ *Riviera*, p. 103, vv. 2-4.

sui cardini le cose che oscillavano,
e l'incanto è sospeso
(*Marezzo*, p. 92, vv. 57-60).

Il soggetto ripiomba in sé, insieme a tutte «le cose che oscillavano», mentre l'incantesimo si spezza.

L'unica preghiera che gli resta è la richiesta di poter restare «immobili così»¹²¹, dimenticati da tutti («nessuno ascolta / la nostra voce più»¹²²), «sommersi / in un gorgo d'azzurro che s'infoltà»¹²³ (vv. 63-64). Ma questa stessa estrema preghiera è la testimonianza della fine del viaggio tentato in *Marezzo*.

Montale lo confessa esplicitamente nell'ultimo dei tre momenti dedicati a Paola Nicoli, *Casa sul mare*:

Il viaggio finisce qui:
nelle cure meschine che dividono
l'anima che non sa più dare un grido
...
Il viaggio finisce a questa spiaggia
che tentano gli assidui e lenti flutti
(p. 93, vv. 1-2, 8-9).

Ancora una volta, come in *Crisalide*, la constatazione «che per i più non sia salvezza»¹²⁴ spinge il poeta a pagare con la propria resa la possibilità del riscatto per la donna, accantonando il tentativo di seguirla:

Forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io.
...
Vorrei prima di cedere segnarti
codesta via di fuga
labile come nei sommossi campi
del mare spuma o ruga
(*Casa sul mare*, pp. 93-94, vv. 22-23, 27-30).

La «speranza» «avara»¹²⁵ (come «avara» era la luce, e l'anima ne diveniva «amara», ne *I limoni*¹²⁶) rifiuta di crescere: o meglio, è il soggetto che *non sa* nutrirla e «crescerla»¹²⁷, ma la sacrifica – nel senso etimologico del termine – offrendola alla donna («l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi»¹²⁸).

¹²¹ *Marezzo*, p. 92, v. 62.

¹²² *Ibid.*, vv. 62-63.

¹²³ *Ibid.*, vv. 63-64.

¹²⁴ *Casa sul mare*, p. 93, v. 24.

¹²⁵ *Ivi*, p. 94, v. 31.

¹²⁶ *I limoni*, p. 12, v. 42.

¹²⁷ *Casa sul mare*, p. 94, v. 32.

¹²⁸ *Ibid.*, v. 33.

Il poeta è, dunque, pronto alla rinuncia, purché la donna «possa sottrarsi alla condanna che incombe su tutti di non riconoscere uno scopo e un fine alla propria vita»¹²⁹.

La storia è vicina all'epilogo: come già in *Falsetto*, il poeta si assegna il ruolo di spettatore, stavolta complice, responsabile, dell'altrui «balzo»¹³⁰:

Il cammino finisce a queste prode
che rode la marea col moto alterno.
Il tuo cuore vicino che non m'ode
salpa già forse per l'eterno
(*Casa sul mare*, p. 94, vv. 34-37).

Si consuma tutta qui la frattura tra chi va per mare e chi resta a terra: preso nell'ambivalenza del gioco di attrazione e repulsione, senso d'inferiorità e rifiuto legato a scelte etiche di resistenza nel tempo e nel luogo che gli è stato assegnato,

il poeta lascia il mare e ritorna in mezzo agli uomini, spinto dal senso del dovere [...]. Alla fine, dunque, viene scelta la terra, anche se il mare resta come simbolo insostituibile di valori alternativi e soprattutto di un'impossibile identità¹³¹.

E non sarà per caso, allora, se a questo mare, «simbolo insostituibile di valori alternativi», o segno di una «identità» «impossibile» perché negata dalla Storia, guarderanno le tante donne che popolano le *Occasioni*.

¹²⁹ E. Bonora, *Poesie d'amore di Montale*, in Aa. Vv., *La poesia di Eugenio Montale*, cit., p. 230.

¹³⁰ Cfr. il «balzo» di *In limine*, lirica di apertura degli *Ossi*, dedicata alla stessa Nicoli (p. 7, v. 16: «Tu balza fuori, fuggi!»).

¹³¹ R. Luperini, *Appunti su «Mediterraneo». Montale tra Svevo e Lautreaumont*, cit., p. 138.

7. Il naufragio

7.0 Introduzione

Se, come abbiamo appena visto, l'uomo moderno non può sottrarsi al confronto con la propria condizione di navigante, non può neanche, conseguentemente, sfuggire al confronto con l'idea del naufragio, visto come costante rischio e naturale conseguenza del viaggio per acqua, e come esito della vita umana, quando il viaggio per mare sia metafora della stessa esistenza dell'uomo.

La cesura tra età antica e moderna, già messa in luce da Auden, viene sottolineata anche da Blumenberg nel suo *Naufragio con spettatore*: in età classica, ad una visione del mondo per cui il viaggio è concretizzazione della *ύβρις* umana, può corrispondere, da parte del saggio che alla *ύβρις* non cede, un atteggiamento "contemplativo" nei confronti del naufragio altrui¹.

Ma se per l'uomo moderno quella del viaggio non è più una scelta, se l'individuo non può che riconoscersi in cammino, gli si presentano solo scelte che non possono prescindere da tale condizione: e dunque, c'è chi si abbandona al naufragio – naufragio che non si dà più come punizione per un atto di «sconsideratezza, se non di empietà»² (perché non c'è più *hybris*, semplicemente la fisiologica accettazione di un destino), bensì come condizione stessa dell'esistenza; e l'esito è quello di una visione tragica o gioiosa della vita (la farà propria, ad esempio, Ungaretti):

La sicurezza contemplativa dello spettatore viene definitivamente abbandonata [...]. *Il naufrago non si distingue più dallo spettatore*. Si è nello stesso tempo estranei e coinvolti nel moto ondoso della storia, poiché esso è parte di noi, anzi noi *siamo* tale moto [...]. D'ora in avanti, a partire da una comune scelta di fondo (quella in favore del restringersi o dell'annullarsi della distanza di sicurezza, della *immedesimazione di spettatore e attore*), si assumono sostanzialmente due tipi di atteggiamento: uno tragico, che insiste sugli effetti di spaesamento, di fallimento, di insensatezza di ogni esistenza umana; l'altro di accettazione, almeno apparentemente gioiosa, dello stato di incertezza e di instabilità³.

Diversamente, il soggetto può frapporre tra sé e la figura del naufragio – metaforico o reale – il filtro di una distanza intellettuale ed emotiva: e sarà il tono rinunciatario di Corazzini, o quello ironico di Gozzano, che svela l'artificio della metaforica relativa al tema, o quello dissacrante e antisublime di Palazzeschi.

O, ancora, l'individuo può sottrarsi all'alea del viaggio, al probabile naufragio, scegliendo, come il Montale di *Falsetto*, di rimanere a terra. La rinuncia al mare, tuttavia, significa anche la scelta di ritirarsi ai margini della

¹ Cfr. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, cit., pp. 31 ss.

² *Ivi*, p. 31.

³ R. Bodei, *Introduzione* all'edizione italiana, in H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, cit., pp. 16-17 (corsivi nel testo).

vita, di rinunciare al «sublime» concepito come «immersione nel tutto, perdita del sentimento di sé, scomparsa dell'autonomia soggettiva»⁴.

7.1 «E il naufragar m'è dolce in questo mare» (Ungaretti, Saba, Moretti)

Quando mi desterò
dal barbaglio della promiscuità
in una limpida e attonita sfera

Quando il mio peso mi sarà leggero

Il naufragio concedimi Signore
di quel giovane giorno al primo grido
(G. Ungaretti, *Preghiera*, p. 97).

Con queste parole Ungaretti si congeda dall' *Allegria*, pronto ormai ad aprire il suo «secondo tempo d'esperienza umana»⁵. Ed è congedo formulato nei toni, appunto, di una «preghiera»: l'io lirico, perennemente in viaggio, invoca la liberazione dal proprio stesso peso, dalle «promiscuità» che ostacolano il cammino di ritorno al nido, verso la «limpida e attonita sfera» che è il porto sepolto dell'infanzia, dimora della parola poetica originaria.

«Promiscuità sono i contatti che si hanno in un momento storico, cagione d'irritamento e di imbrogli a chi cerchi un proprio orientamento chiaro»⁶, scrive il poeta. Significa quindi che l'io, imprigionato nelle maglie della storia, impossibilitato a trovare un «orientamento chiaro», sa che unico tramite con la meta cercata, con l'origine, è il naufragio.

Che solo nel naufragio si possa approdare al mito, al tempo dell'*archè*, è quanto Ungaretti scrive in un saggio del 1926, *Innocenza e memoria*:

Il tempo pareva eterno, non per modo di dire. Non ci è stato nascosto l'orrore dell'eternità. Non contava più che l'istinto. Si era in tale dimestichezza colla morte, che il naufragio era senza fine. Non c'era oggetto che non ce lo riflettesse⁷.

L'esperienza della guerra, della morte, costringe l'individuo al confronto con un «naufragio senza fine»: e la salvezza è, paradossalmente, proprio in questo naufragio, nell'abbandono della propria individualità e nella recuperata

⁴ M.T. Marcialis, *La vela e la tempesta. La navigazione da metafora etica a spettacolo estetico*, in AA. VV., *Naufragi*, Atti del Convegno di Studi (Cagliari, 9-10 aprile 1992), a cura di L. Sannia Nowè e M. Virdis, Roma, Bulzoni, 1993, p. 114.

⁵ G. Ungaretti, *Note – Sentimento del Tempo*, cit., p. 540.

⁶ Id., *Note – L'Allegria*, cit., p. 527.

⁷ Id., *Innocenza e memoria*, in VU-SI pp. 133-134. Ungaretti riprende le stesse affermazioni, sebbene in forma lievemente variata, in *Naufragio senza fine*, in VU-SI p. 264.

intimità con l'indistinto originario, nella possibilità di abolire, insieme alla dimensione dell'io, anche quella del tempo («il tempo pareva eterno»).

Difatti, a seguito del brano citato sopra, Ungaretti afferma: «L'eternità annuolava l'attimo»⁸. Nel naufragio, insomma, l'eternità si sostituisce all'attimo, il tempo della continuità ingloba il tempo della contingenza, il perdurare della vita universale assorbe la fugacità delle singole vite individuate. «Il nostro attimo di tempo non è perduto nell'eternità, è una goccia nel gran fiume»⁹, aveva già scritto Ungaretti in un saggio precedente di pochi anni quelli già citati. L'attimo diventa, così, particella che si perde in un Tutto, goccia d'acqua che partecipa alla natura del fiume mentre si perde in esso; ed è grazie a questo “naufragio” che l'individuo può sentirsi egli stesso «goccia nel gran fiume», può rigenerarsi e riprendere il cammino.

Il naufragio è allora ciò che permette il viaggio, è *conditio sine qua non* perché il viaggio abbia luogo:

E subito riprende
il viaggio
come
dopo il naufragio
un superstite
lupo di mare
(*Allegria di naufragi*, p. 61).

La lirica si presenta come tappa successiva a quella cantata nel *Porto sepolto*, inscenando, quest'ultima poesia, «il ritorno dall'abisso», e l'altra «la ripresa del viaggio e il superamento del naufragio»¹⁰.

Credo che il ricordo di questa lirica abbia agito su Umberto Saba nella composizione di *Cielo* (in *Uccelli*): ormai alle soglie della vecchiaia, il poeta «tranquillo a riposo»¹¹ dichiara:

Non chiedo altro.
Fumare
la mia pipa in silenzio come un vecchio
lupo di mare
(*Cielo*, p. 540, vv. 7-9).

Saba, rifiutando di «riprendere il viaggio», si identifica con un «lupo di mare» ormai «vecchio», colto in un'immagine di “dopo-viaggio”, a fumare forse in una di quelle osterie di porto presenti in tanta parte dei versi del *Canzoniere*. Il «lupo di mare» ungarettiano, invece, che incontriamo ad apertura della sezione dell' *Allegria* che porta il titolo di *Naufragi*,

⁸ Id., *Innocenza e memoria*, cit., p. 134. In *Naufragio senza fine*, invece, troviamo: «L'eternità si chiudeva nell'attimo» (p. 264).

⁹ Id., *L'estetica di Bergson*, in VU-SI p. 83.

¹⁰ C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 235.

¹¹ *Cielo*, p. 540, v. 4.

ossimoricamente coniuga la condizione del naufragio al sentimento dell'allegria: ricordiamo che, nell'edizione del 1919, era l'intera raccolta a chiamarsi *Allegria di naufragi*:

Il primitivo titolo, strano, dicono, era *Allegria di naufragi*. Strano se tutto non fosse naufragio, se tutto non fosse travolto, soffocato, consumato dal tempo¹².

Ogni cosa è naufragio, ogni cosa riflette un naufragio. Ancora una volta l'io poetante si confronta con un «naufragio senza fine». Eppure questa consapevolezza si rovescia in allegria; un'allegria che scaturisce dall'accettare l'esistenza come viaggio, ed il viaggio come sosta tra un naufragio e l'altro, come percorso per raggiungere sempre nuove derive. Dopo il naufragio, «il viaggio sempre ricomincia, ha sempre da ricominciare, come l'esistenza»¹³.

Il naufragio, dunque, diventa nella poesia di Ungaretti allegoria della vita, percorso esistenziale privilegiato, tramite della conoscenza, «metafora», come rileva Maxia, «del processo conoscitivo, quando non iniziatico»¹⁴, soglia che introduce l'io lirico, per una via solo lievemente diversa, agli stessi fondali cui accede per immersione il palombaro del *Porto sepolto*. È in nome di questa visione del naufragio come *καίρως*, che Ungaretti ne fa scaturire l'«allegria»: in uno scritto del 1963, *Ungaretti commenta Ungaretti*, il poeta si pone sulla scia di Leopardi, offrendo una chiave di lettura che giustifichi l'accostamento dei due termini:

Per questo titolo di *Naufragi* mi viene ora in mente un accostamento a cui non avevo mai pensato. Nell' *Infinito* di Giacomo Leopardi, lo sanno tutti, c'è un verso che dice: «e il naufragar m'è dolce in questo mare». È possibile – ci penso ora – è molto possibile che nel mio subcosciente il Leopardi e il suo *Infinito* fossero presenti quando improvvisamente il titolo di *Naufragi* mi veniva sulle labbra. Vorrei aggiungere che in *Allegria di naufragi* è implicito il significato di dramma: allegria e naufragi sono situazioni in contrasto: è il significato di ironia: allegria di naufragi¹⁵.

Il poeta-lupo di mare si appropria dell'*Infinito* leopardiano, eccellente sintesi del suo stesso percorso: un «pensiero» che «s'annega» nella «immensità» (ricordiamo che Ungaretti, a proposito dei motivi d'ispirazione del *Porto sepolto*, dice di sé: «Ero un uomo che non voleva altro per sé se non i rapporti con l'assoluto»¹⁶), che va alla deriva, si annulla, ma intanto scopre che questo perdersi nel mare è fonte di dolcezza, che questo naufragare è l'unico bene sperimentabile, pur nell'oblio di se stessi.

¹² G. Ungaretti, *Note – L'allegria*, cit., p. 517.

¹³ C. Magris, *Prefazione*, in Id., *L'infinito viaggiare*, cit., p. VIII.

¹⁴ S. Maxia, *Premessa*, in AA. VV., *Naufragi*, cit., p. II.

¹⁵ G. Ungaretti, *Ungaretti commenta Ungaretti*, in VU-SI p. 823.

¹⁶ Id., *Note – L'Allegria*, cit., p. 520.

A richiamarsi all'*Infinito* è anche Moretti, in una poesia del *Giardino dei frutti*, intitolata proprio al *Leopardi*. Si tratta qui, però, di una citazione decontestualizzata, in un tono sospeso tra l'ironia e lo sconforto: la lettura integrale dei versi del poeta recanatese è impedita al bimbo Moretti da una «riga di puntini», che occupa il posto del «lungo singhiozzo» leopardiano¹⁷; mentre, adulto, il poeta di Cesenatico ammette una frequentazione dei *Canti* non sorretta da una consonanza spirituale, da una piena comprensione della poetica e della filosofia leopardiane:

Ahimé che un bimbo più non sono ed uso
leggerli intero. Ahimé che tutto, tutto
vedo e sento di te come in confuso:

Nerina, Silvia, Paolina, Aspasia,
la cara luna, il cuor tetro e randagio,
il Vesuvio, il pastor ch'erra nell'Asia,
e l'infinito, il mar del tuo naufragio
(*Leopardi*, p. 269, vv. 34-40).

Moretti, il poeta che ha, fin dal suo esordio poetico, dichiarato di «non avere remo», rifiutato la via della navigazione, si preclude, conseguentemente, l'eventualità del naufragio, sia esso foriero di abissi da perlustrare, sia esso sintomo dell'inadeguatezza dell'equipaggiamento dell'uomo ad affrontare la vita. All'apertura illimitata, «infinita» appunto, cui si espone chi prende il largo, Moretti preferisce «un quotidiano senza enfasi»¹⁸, che si concretizza nella pietà di «una riga di puntini», ed il suo Leopardi finisce anch'egli per deporre le armi, per rinunciare alla vita:

... chini
la fronte, celi il tuo selvaggio lutto,
accetti la pietà di quei puntini
(*Leopardi*, p. 269, vv. 31-33).

Ma torniamo a Ungaretti. Naufragare, abbiamo visto, equivale a perdersi nel mare della vita indistinta, nelle origini, alla stregua di una goccia in un fiume. L'allegria del naufragio, dunque, è strettamente collegata all'accezione positiva di cui si veste la sfera simbolica dell'acqua all'interno dell'*Allegria*.

Difatti, se passiamo ad analizzare lo sviluppo della metafora del naufragio nel *Sentimento del Tempo*, notiamo immediatamente un'inversione di rotta. Dopo che l'estate ha consumato le distese d'acqua che nell'*Allegria* sono

¹⁷ «Fuori dell'aula oggi mi sei davanti / come se in cuore tutti mi cantassero / i tre canti scolastici, i tre canti // d'antologia: *Sabato del villaggio*, / *Quiete dopo la tempesta*, *Passero* / *solitario*... (oh natio borgo selvaggio!). // Forse li leggo, e il terzo canto è mozzo. / Hanno messo una riga di puntini / invece di quel lungo tuo singhiozzo. // T'hanno lasciato quasi a mezza via, / non han voluto apprendere ai bambini / lo strazio della tua filosofia» (*Leopardi*, p. 268, vv. 1-12).

¹⁸ L. Anceschi, *Nascita di una idea di poesia*, cit., p. 147.

presenza costante e protettiva, dopo che la cognizione dello scorrere del tempo ha rotto l'incanto dell'eternità, anche il naufragio incute timore, o diventa impossibile: in *Pari a sé*, nella sezione *La fine di Crono*, leggiamo:

Va la nave, sola
Nella quiete della sera.

Qualche luce appare
Di lontano, dalle case
(*Pari a sé*, p. 133, vv. 1-4).

Sembrerebbe che si sia instaurata un'atmosfera di pace, emblemizzata dall'immagine della nave che galleggia «nella quiete della sera»: è stato rilevato che

la barca rappresenta allo stesso tempo la culla e la bara – fluttuazione degli stati e dei pensieri. Essa traccia il cammino dell'anima; ancora un sollievo materno¹⁹.

La nave di *Pari a sé*, dunque, indicherebbe un'armonia restaurata, un «sollievo materno» che si offre al soggetto, a risollevarlo dalle lacerazioni e dai conflitti causati dall'irruzione del tempo nell'Eden. L'imbarcazione che fluttua avvolta dalle acque sembra rimandare ad una ricomposizione degli stati conflittuali, sembra propiziare il ritorno ai giardini dell'infanzia. Si tratta, però, di una quiete che cela il consumarsi di una tragedia: il mare solcato da questa nave è lo stesso di *Sirene* (sempre nel *Sentimento del Tempo*, nella sezione *Prime*), mare «irrequieto e blando»²⁰ che non nasconde più un antichissimo porto, bensì «un'isola fatale»²¹; un mare che «con varietà d'inganni / accompagni chi non dispera, a morte»²².

Il mare cela la morte, perché è esso stesso ridotto ad un'ombra; «è solo linea vaporosa il mare», scrive Ungaretti in *Ricordo d'Affrica* (*Sentimento del tempo*, p. 110): inevitabile che non nasconda vita, piuttosto la rovina che già l'acqua stessa ha subito:

Nell'estrema notte
Va in fumo a fondo il mare.

Resta solo, pari a sé,
Uno scroscio che si perde...

Si rinnova...
(*Pari a sé*, p. 133, vv. 5-9).

¹⁹ M. Bulteau, *Le figlie dell'acqua: presenze del femminile nel mito e nella letteratura*, Genova, ECIG, 1993, p. 9.

²⁰ *Sirene*, p. 109, v. 8.

²¹ *Ivi*, v. 10.

²² *Ivi*, vv. 11-12.

È nel fumo del mare, allora, che naufraga l'allegria del «lupo di mare».

7.2 Se il naufragio non ha senso (Corazzini, Gozzano, Palazzeschi)

Abbiamo visto che Moretti, nei versi dedicati al Leopardi, propone una lettura “in chiave minore” di tante opere del recanatese, e, tra queste, dell’*Infinito*: il tono prosastico, lievemente ironico, desemantizza anche il riferimento al naufragio, che resta semplice citazione senza significato in quella sorta di breve “centone” allestito dall’autore del *Giardino dei frutti*. All’operazione di svuotamento di senso, effettuata da Moretti nella raccolta del 1916, si affiancano le letture in chiave patetico-esistenziale, parodica, di irrisione nei confronti della metafora del naufragio, che attuano in vario modo, alcuni anni prima, Corazzini, Gozzano, Palazzeschi.

Nella poesia di Corazzini la tematica prende le forme di una visione che si risolve completamente in una dimensione onirica. La regressione del naufrago nelle acque non è posta nei termini mitici del poeta-lupo di mare che riemerge dalla tragedia della storia per affrontare nuovi viaggi: qui siamo in presenza di una metafora che non ha pretesa di porsi come valore di riferimento, come paradigma esistenziale, come mito. Il naufragio, nei versi di Corazzini, è semplicemente sinonimo di morte. Leggiamo *La finestra aperta sul mare* (ne *Le aureole*):

Non rammento. Io la vidi
 aperta sul mare,
 come un occhio a guardare,
 coronata di nidi.
 Ma non so né dove, né quando,
 mi apparve; tenebrosa
 come il cuore di un usuraio,
 canora come l'anima
 di un fanciullo. Era
 la finestra di una torre in mezzo al mare, desolata
 terribile nel crepuscolo,
 spaventosa nella notte,
 triste cancellatura
 nella chiarezza dell'alba
 (p. 149, vv. 1-14).

Situata magicamente «in mezzo al mare», la torre ne accoglie l'amore:

Cantava l'azzurro amante,
 cingendo la torre tristissima
 di tenerezze improvvise,
 e il canto del titano
 aveva dolcezze, sconsolati,

malinconie, tristezze
 profonde, nostalgie
 terribili... ed egli le offriva i suoi morti,
 tutte le navi infrante,
 naufragate lontano
 (p. 150, vv. 44-53).

Le «navi naufragate lontano» sono l'offerta votiva che il mare porta alla torre, amante tenero e terribile, di cui il poeta tace la violenza, che pure deve affascinarlo, se egli ne fa l'elemento di risalto di un sonetto escluso da tutte le raccolte, *La nave*²³. L'acqua del mare riflette «dolcezze, sconcerti, / malinconie, tristezze / profonde, nostalgie / terribili», si fa specchio dello stato d'animo dell'io lirico, lo incarna²⁴, ne costituisce il "doppio", e contemporaneamente resta un elemento a sé stante, diverso dal soggetto. Nell'epilogo di *Finestra aperta sul mare* assistiamo ad un altro naufragio, anticipato da quello delle «navi infrante»:

Una sera per la malinconia
 di un cielo che invano
 chiamava da ore e ore
 le stelle, volarono via
 con il cuore
 pieno di tremore
 le ultime rondini e a poco
 a poco nel mare
 caddero i nidi: un giorno
 non vi fu più nulla intorno
 alla finestra. Allora
 qualche cosa tremò
 si spezzò
 nella torre e, quasi
 in un inginocchiarsi lento
 di rassegnazione
 davanti al grigio altare
 dell'aurora,
 la torre
 si donò al mare
 (*La finestra aperta sul mare*, pp. 150-151, vv. 54-73).

La torre stessa, dunque, *decide* di naufragare, di donarsi alle acque, incapace, come Corazzini, di reggere il peso della propria solitudine. L'identificazione tra il poeta e la torre è suggerita da diversi elementi: la torre

²³ «La nave affonda inesorabilmente / ... / ... Attende il mar, nero e furente, / di far sua preda l'ululante mole / prima che torni a sfolgorare il sole: / e a sé l'attira avido, impaziente» (*La nave*, p. 266, vv. 1, 5-8). La metafora del naufragio qui non è impiegata dal poeta neanche per indicare una condizione individuale, piuttosto viene piegata a suggerire, nella seconda terzina, una "morale": «come in ogni coscienza infame e nera / c'è qualche cosa che rimane onesta / e che nessuno può contaminare!» (vv. 12-14).

²⁴ Cfr. cap. 3.

è «desolata» (v. 10), e la «desolazione» è prerogativa del «povero poeta sentimentale»; «triste» (v. 33), e attraverso i suoi «soffitti / pallidi» il cielo «lacrimava dolcemente / quietamente per ore / e ore, *come un piccolo fanciullo malato*»²⁵. La rassegnazione davanti al mare, la scelta del naufragio, è rassegnazione davanti alla morte; rassegnazione cantata sottovoce,

quasi il poeta volesse raccontare [...] una fiaba: la tristissima fiaba di morte del suo cuore, del suo viaggio-naufragio esistenziale. La favola del fanciullo Corazzini, del suo cuore tremante d'angoscia²⁶.

Per quanto diversa, la posizione di Gozzano condivide con quella di Corazzini l'atteggiamento di distruzione del mito; non indulgendo al patetismo quanto rendendolo oggetto di lucida e corrosiva ironia. Nei versi di *Paolo e Virginia – i figli dell'infortunio* (nei *Colloqui*, pp. 166-176), il narratore rivendica la propria lontananza dagli avvenimenti («Io fui Paolo già», v. 1)²⁷. Il naufragio inscenato nei *Colloqui* è esplicitamente contemplato alla stregua di una stampa²⁸, ed è dovuto ad una tempesta «bella e artificiosa / come il Diluvio delle vecchie tele» (vv. 107-108): e, se rileggiamo *Cocotte*, ci rendiamo conto della natura artificiale di questo stesso diluvio²⁹, frutto di una fantasia infantile («“Piccolino, che fai solo soletto?” / “Sto giocando al Diluvio Universale”. / Accennai gli stromenti, le bizzarre / cose che modellavo nella sabbia»³⁰).

Gli avvenimenti, dunque, sono raccontati da un “narratore esterno”, onnisciente, che si identifica con uno sguardo evidentemente in grado di dominare tutta la vicenda:

...Il mare si confonde
col cielo apocalittico. La gente
guata la nave tra il furor dell'onde.
Tutto l'Oceano Indiano
ribolle spaventoso, ulula, scroscia
...
Il San Germano affonda. I marinai
tentano indarno il salvataggio. Tutti
balzano in mare, da che è vana l'arte.

²⁵ *La finestra aperta sul mare*, p. 150, vv. 34-35, 37-39. Corsivo mio.

²⁶ L. Martellini, *Corazzini e il mare*, in Aa. Vv., “Io non sono un poeta”. Sergio Corazzini (1886-1907), cit., p. 159.

²⁷ Corsivo mio. Tale distanza rende Paolo uno «spettatore», come, abbiamo visto, si ritirerà in una posizione da spettatore il «vecchio lupo di mare» di Saba. Le due posizioni, comunque, tradiscono una profonda differenza: per quanto entrambi lontani dalla scena del naufragio, in Gozzano la distanza è marcata da un'ironia dissacrante di cui non troviamo traccia in Saba, nei cui versi è semmai presente una vena pacatamente nostalgica.

²⁸ Molti sono i riferimenti alla letterarietà della storia narrata: «Quel Tropico, rammenti, di maniera, / un poco falso, come piace a me?» (vv. 28-29); «...belli e felici come in una stampa / del tuo romanzo...» (vv. 72-73).

²⁹ Cfr. par. 4.3.

³⁰ *Cocotte*, p. 206, vv. 5-8.

Rotto ha la nave contro i polipai,
 sovra coperta già fremono i flutti,
 spezza il vento governi alberi sarte...
 (*Paolo e Virginia*, pp. 173-174, vv. 112-116, 120-125).

L'individuo sta davvero leggendo il «volume senza fine amaro» (v. 3) del suo passato: ormai la tragedia, possibile ancora nella vita reale, diventa dramma cartaceo («posso / piangere (ancora!) come uno scolaro...»³¹):

Virginia ecco in disparte
 pallida e sola! ... Un marinaio nudo
 tenta svestirla e seco darsi all'onda;
 si rifiuta Virginia pudibonda
 (retorica del tempo!)...
 (*Paolo e Virginia*, p. 174, vv. 126-130).

Il naufragio “da romanzo” è guardato con occhio ironico e narrato in tono sarcastico: l'annegamento di Virginia non pertiene al mito, né alla leggenda; semplicemente, è esercizio “retorico” («retorica del tempo!»), «spassionata amara parodia»³² di altre tragedie, che non incanta e non spaventa più.

Come oggetto di esercizio “retorico” il naufragio ricorre in una poesia dell'*Incendiario* di Aldo Palazzeschi, *La regola del sole*. Se nei versi di Gozzano la tematica del naufragio sfugge ad ogni lettura in chiave di mito, di leggenda, di tragedia individuale, in quelli del poeta-saltimbanco si sveste anche dell'ironia polemica di cui l'aveva caricata il poeta dei *Colloqui*, e diventa semplice elemento di un racconto, assolutamente privo di ogni senso.

Abbiamo già visto³³ come Palazzeschi abbia creato, ne *La regola del sole*, un mondo con una sua, seppur straniante, logica interna, un universo circoscritto nell'ambito di un'isoletta: la narrazione, che si sostiene su un tono leggero, è rivolta ad un pubblico chiamato in causa da frequenti allocuzioni³⁴, invitato a partecipare all'atmosfera irreale del racconto. Ebbene, tra gli strumenti di cui si serve il narratore per mantenere acceso l'interesse dei suoi ascoltatori, ritroviamo il tema del naufragio, ridotto a non più di un'interrogazione retorica tra le altre:

Dall'isoletta non si distingue terra,
 né vicina né lontana.
 È un piccolo mondo verde
 che sembra roteare
 nell'acqua, invece che nell'aria,
 nello spazio del mare.

³¹ *Paolo e Virginia*, p. 166, vv. 5-6.

³² M.C. Papini, *Il San Germano affonda*, in AA. VV., *Naufragi*, cit., p. 580.

³³ Cfr. par. 5.3.

³⁴ «Pensate come quelle suore / debbano amare...»; «Pensate che cosa sono per loro / le brutte giornate!»; «Dite, lo sapevate...»; «Non vi è venuta la voglia d'andare / con un piccolo vapore?»; «Se sapeste!» (*La regola del Sole*, p. 215, vv. 38-39; p. 219, vv. 173-174; p. 220, vv. 216, 221-222, 223).

Certe volte l'isoletta sembra galleggiare.
 Se naufragasse?
 Se il mare la ricuoprissi?
 (*La regola del sole*, p. 215, vv. 45-53).

Niente più di questo è l'ipotesi di naufragio: elemento di rischio che si affaccia nell'economia del mondo allestito da Palazzeschi, e rappresenta la possibilità, subito esclusa perché lasciata cadere senza conseguenze, che qualcosa di esterno irrompa a perturbare il mondo di queste inverosimili suore. Ma rientra nella natura stessa di questa tipologia di domanda retorica («E se...?») che la risposta sia negativa, che l'uditorio escluda immediatamente l'eventualità fatta presente dal narratore.

Palazzeschi dunque non lascia spazio alla metaforica del naufragio, coinvolge anche questa tematica nel generale rogo che, nell'*Incendiario*, vede bruciare ogni senso, ogni valore, ogni simbologia tradizionali.

7.3 «Oh come sento che lottare è vano»: l'inutile resistenza alle onde (Saba)

In *Uccelli*, come abbiamo visto, Saba ci offre l'immagine di un «lupo di mare» invecchiato, che ha ormai gettato l'ancora, colto nell'atto di guardare, dalla finestra spalancata, il «cielo immenso».

Figura ultima di quegli «...eroi che tornavano da mete / lontane, dopo immortali viaggi»³⁵, che abbiamo visto popolare il *Canzoniere* in veste di mozzi, giovinetti a bordo di navi più o meno fiabesche, il «lupo di mare» di *Cielo* incarna il senso di stanchezza che avverte il poeta: mascherandosi da marinaio sazio di mare e di vita, Saba

accetta la vecchiaia imminente come per poter scaricare su di lei la colpa di essere un escluso, trasferire questa colpa dalla propria persona agli anni³⁶.

E lo sguardo del vecchio a riposo consente al poeta, come e meglio che in passato, di mantenere, «di fronte al dramma vissuto», «l'atteggiamento del coro che scioglie e purifica l'impeto dei fatti in un lirico sospiro»³⁷.

L'io poetante resta a contemplare, dalla distanza offerta dal tempo, le tappe della propria vita, così come tante volte, dal porto della sua Trieste, ha osservato le altrui partenze.

Da quali viaggi – e da quali naufragi – proviene allora questo «lupo di mare» non più disposto a «riprendere il viaggio»? Abbiamo visto come, per

³⁵ *La bugiarda*, p. 83, vv. 9-10.

³⁶ G. Debenedetti, *Il grembo della poesia*, in Id., *Intermezzo*, Milano, Il Saggiatore, 1972, p. 42. Il saggio, del 1945, si riferisce alle raccolte di Saba editate negli anni immediatamente precedenti: *Parole*, *Ultime cose*, *Mediterranee*; ma le affermazioni del Debenedetti restano validissime anche se riferite alla raccolta del '48.

³⁷ Id., *La poesia di Saba*, cit., p. 95.

Saba, il viaggio per mare sia, insieme, la rappresentazione della nostalgia per un tempo lontano e felice, e il tentativo di riappropriarsene, utilizzando talvolta moduli fiabeschi e toni infantili. Ma è anche vero che il rapporto che si instaura tra l'io ed il mare, che si offre come tramite del percorso, è connotato talora dalla stessa ambivalenza che fonda il rapporto del poeta con la figura femminile, con l'immagine di Madre che tanti volti e tanti nomi assume nel *Canzoniere*. Così, il poeta che tenta di allontanare da sé l'ossessivo ricordo di Lina³⁸, si sente vittima di una mare che minaccia di inghiottirlo:

Io sono il prigioniero in riva al mare,
cui l'acqua entrava nella tonda cella,
che per non affogare
senza posa doveva lavorare
a ricacciarla onde torna in eterno
(*La fatica ch'io duro*, p. 116, vv. 5-9).

All'individuo preso dalla passione amorosa si offre la prospettiva di un metaforico e paradossale naufragio senza nave, dramma che si consuma nel perimetro chiuso di una prigione, mentre l'acqua ha le caratteristiche ostili ed estranee della donna fedifraga. La fine del viaggio assume toni negativi anche in una lirica della *Serena disperazione*, *De profundis*:

Io vivo... eppure sono un morto, sono
dentro un abisso...
(*De profundis*, p. 154, vv. 1-2).

La vita ritrovata nella morte (o, viceversa, il germe di morte sempre presente nella vita), così come la sintesi di serenità e disperazione, indicata dal titolo della raccolta, già ci dicono quanto, in Saba, sia difficile attribuire un unico valore alla metaforica del naufragio: ma, a grandi linee, se ci spostiamo al *Volume secondo* del *Canzoniere*, notiamo un approfondirsi dell'autocoscienza del poeta triestino, sul piano sia umano che poetico. Così, in *Cuor morituro*, assistiamo ad un'interrogazione rivolta dall'io lirico alla propria anima:

Fosse vero che invano
non si vive? E che tutto
ritorna, tutto
si dà la mano?
...
Forse. Ma meno ancora
ti basta a naufragare
con più pace nel mare

³⁸ *La fatica ch'io duro*, in *Trieste e una donna*, p. 116: «La fatica ch'io duro è vana cosa, / che più ritorni quanto più ti scaccio» (vv. 1-2).

da cui venivi allora
che la madre ci diede
questo corpo mortale
(*Girotondo*, p. 315, vv. 1-4, 9-14).

Ciò che per l'Ungaretti dell'*Allegria* è una certezza, il «ritorno» di tutto, il «girotondo» di tutti gli anelli del ciclo della vita, la scoperta della coincidenza di meta e punto di partenza³⁹, per Saba resta un'interrogazione sospesa. È in questi versi, probabilmente, un'eco del pensiero del filosofo che Saba, nella Trieste ancora irredenta della sua giovinezza, dovette aver conosciuto, il Nietzsche di *Così parlò Zarathustra*:

O Zarathustra [...], le cose stesse tutte danzano per coloro che pensano come noi: esse vengono e si porgono la mano e ridono e fuggono – e tornano indietro. Tutto va, tutto torna indietro; eternamente ruota la ruota dell'essere. Tutto muore, tutto torna a fiorire, eternamente corre l'anno dell'essere⁴⁰.

Nei versi di *Cuor morituro*, dunque, viene presa in considerazione l'idea di una risoluzione dei contrasti («tutto si dà la mano», scrive Saba; «le cose [...] si porgono la mano e ridono e fuggono», aveva detto Nietzsche), di un finale approdo-ritorno al mare da cui deriva la vita individuata del singolo. Neanche questa ipotesi, tuttavia, permette all'uomo di abbandonarsi «con più pace» al naufragio nelle acque originarie, nel liquido amniotico cui si collega la rievocazione del grembo materno. Nemmeno l'eventualità che il mare da cui ci si allontana nascendo sia recuperabile, basta a garantire al poeta la gioia del naufragio (ed infatti il tono resta quello, sospeso, di una domanda, scandita dai quattro interrogativi di cui si compone la lirica).

Una probabile spiegazione si potrebbe ricercare nell'aspetto ostile assunto per Saba dal mare delle origini, quando questo venga ad identificarsi con la figura della madre biologica. Il poeta non riesce a sperimentare l'ipotesi di salvezza promessa dal naufragio se non quando all'acqua è associata l'immagine dell'altra madre, la balia, e le figure femminili «positive» che ne sono simbolo (come, talvolta, vedremo, la figlia). Possiamo allora affermare, sulla scorta di Lavagetto, che in Saba «significati opposti possono presentarsi al di sotto dello stesso significante»⁴¹:

³⁹ Anche nell'ultimo Ungaretti viene raggiunta la consapevolezza della reversibilità del tempo, nel *Taccuino del vecchio* («Mentre arrivo vicino al gran silenzio, / Segno sarà che niuna cosa muore / Se ne ritorna sempre l'apparenza? // O saprò finalmente che la morte / Regno non ha che sopra l'apparenza?», *Ultimi cori per la Terra Promessa*, *Coro 9*, p. 276, vv. 7-11), e, in modo ancora più esplicito, nella raccolta più tarda del poeta, *Nuove*, che include la trilogia dedicata a Dunja, figura femminile che riassume ed incarna, rendendolo nuovamente presente, il tempo dell'infanzia («D'oltre l'oblio rechi / D'oltre il ricordo i lampi», *Dunja*, p. 325, vv. 25-26).

⁴⁰ F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, trad. it. Di M. Montinari, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Milano, Adelphi, 2001, p. 255.

⁴¹ M. Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974, p. 119.

Il legame simbolico non è mai intrinseco e invariabile [...], ma dipende sempre dal contesto: il significato è un valore di posizione, ogni termine si orienta sul campo in cui si trova ad operare e può, di volta in volta, assumere funzioni semanticamente contrastanti⁴².

Se leggiamo la prima delle *Tre poesie alla mia balia* (nella sezione *Il piccolo Berto*), notiamo immediatamente quanto il tono sia mutato rispetto ai versi di *Girotondo*:

Mia figlia
mi tiene il braccio intono al collo, ignudo;
ed io alla sua carezza m'addormento.

Divento
legno in mare caduto che sull'onda
galleggia. E dove alla vicina sponda
anelo, il flutto mi porta lontano.
Oh, come sento che lottare è vano!
Oh, come in petto per dolcezza il cuore
vien meno!
(*Tre poesie alla mia balia* – I, p. 387, vv. 1-10).

Qui l'abbraccio del mare è anticipato e propiziato dall'abbraccio della bambina, che, fattasi madre del poeta, ne permette il sonno: l'io lirico diventa, così, elemento docile (come l'ungarettiana «docile fibra / dell'universo» dei *Fiumi*⁴³) immerso nell'acqua, anticipando il tono dei versi montaliani che apriranno *Barche sulla Marna*: «Felicità del sughero abbandonato / alla corrente...»⁴⁴; con la differenza che, nella lirica di Montale, la “felicità” appartiene all'oggetto inanimato, e non all'uomo⁴⁵, mentre nei versi di Saba l'identificazione dell'individuo con la trave gli consente di sperimentare l'abbandono fiducioso all'elemento originario.

Che la caduta in mare sia qui connotata positivamente è provato da un riscontro con *Ritratto della mia bambina*, di cui già abbiamo parlato a proposito del nesso simbolico acqua-donna: al poeta «in mare caduto che sull'onda / galleggia» corrisponde perfettamente la figura della figlia assimilata alla «marina schiuma / che sull'onda biancheggia»⁴⁶.

L'esitazione di un attimo, la momentanea resistenza opposta alle ondate del passato che torna, del recupero memoriale che avanza, ricercato e temuto

⁴² *Ibid.*

⁴³ *I fiumi*, p. 44, vv. 30-31.

⁴⁴ Nelle *Occasioni*, p. 179, vv. 1-2.

⁴⁵ Alla vista del sughero e delle «barche sul fiume, agili nell'estate» (*ivi*, v. 5), l'uomo s'illude che sia possibile identificarsi con il tutto: «Il sogno è questo: un vasto, / interminato giorno che rifonde / tra gli argini, quasi immobile, il suo bagliore / e ad ogni svolta il buon lavoro dell'uomo, / il domani velato che non fa orrore» (*ivi*, vv. 19-23). Ma il soggetto deve adattarsi ad un'altra condizione: «Qui ... il colore / che resiste è del topo che ha saltato / tra i giunchi o col suo spruzzo di metallo / velenoso, lo storno che sparisce / tra i fumi della riva» (p. 180, vv. 30-34).

⁴⁶ *Ritratto della mia bambina*, p. 178, vv. 8-9.

nello stesso tempo, viene vinta dalla forza, suadente ed irresistibile, dei flutti. Accade, così, che «la vita *ricorda* le sue origini; ricorda di essere nata dalle acque; e – per l'inconscio – mare = ma(d)re»⁴⁷. Ma ora la figura che si riaffaccia dal passato è quella della nutrice, è la donna che sempre Saba sentirà come madre più vera a rendersi presente, è il ritorno all'infanzia a configurarsi come conseguenza del naufragio:

Al seno
 approdo di colei che Berto ancora
 mi chiama, al primo, all'amoroso seno,
 ai verdi paradisi dell'infanzia⁴⁸
 (*Tre poesie alla mia balia* – I, vv. 11-14).

Dal grembo della figlia al grembo della balia: si è compiuto il passaggio alla figura materna per antonomasia del *Canzoniere* sabiano, «all'amoroso seno», emblema del tempo felice, simbolo del possesso del mondo intero da parte del bambino. Al possesso del seno della balia segue l'accesso a quei «verdi paradisi dell'infanzia», dei quali già in precedenza il poeta aveva cercato, invano, di riappropriarsi. Difatti, nel *Sonetto di paradiso* (in *Cuor morituro*), per il poeta ugualmente addormentato («Mi viene in sogno»⁴⁹, è ripetuto all'inizio delle due quartine), il tempo dell'infanzia si era disfatto prima che egli fosse riuscito a recuperarlo, ed era stato cristallizzato nel gesto finale dell'«addio»:

E tutto il dolce che c'è nella vita
 in quel sol punto, in quel solo fulgore
 s'era congiunto, in quell'ultimo addio
 (*Sonetto di paradiso*, p. 293, vv. 12-14).

E ancora, ne *La casa della mia nutrice* (sempre in *Cuor morituro*), il ricordo era tanto evanescente da mettere in discussione la stessa realtà del passato («O immaginata a lungo come un mito, / o quasi inesistente, / dove sei tu, ridente / casina...»⁵⁰), il suo stesso perdurare («Del tutto una rovina / ti fece il tempo, ai deboli nemico?»⁵¹); così che all'io che non aveva saputo rendere presente a se stesso la propria età dell'oro non restasse che «un mesto sogno del tempo felice»⁵²:

Dov'è la donna che faceva fiori
 di carta? Io non la vedo

⁴⁷ U. Saba, *Scorciatoie e raccontini* – *Quarte scorciatoie e un raccontino*, in Id., *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, con un saggio introduttivo di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, p. 43 (corsivo nel testo).

⁴⁸ Cfr. Ch. Baudelaire, *Moesta et errabunda*, in Id., «*I fiori del male*» e altre poesie, cit.: «...il verde paradiso degli amori infantili / così innocente e colmo di piaceri furtivi» (p. 105, vv. 25-26).

⁴⁹ *Sonetto di paradiso*, p. 293, vv. 1, 5.

⁵⁰ *La casa della mia nutrice* – I, p. 301, vv. 1-4.

⁵¹ *Ivi*, vv. 23-24.

⁵² *La casa della mia nutrice* – III, p. 307, v. 29.

che in ombra, mentre siedo
 nella stanzetta con antichi odori
 (*La casa della mia nutrice* – III, p. 306, vv. 13-16).

Solo nel *Piccolo Berto*, dunque, il recupero memoriale si coniuga con il pieno possesso del passato da parte dell'individuo. I «paradisi dell'infanzia» sono quindi negati al soggetto, finché non gli si offra, grazie alla mediazione della figlia, la metamorfosi in «legno in mare caduto», l'assimilazione in una parte del tutto, l'esperienza di un naufragio che salva.

7.4 Naufraghi salvati (Montale, Sbarbaro)

Volarono anni corti come giorni,
 sommerse ogni certezza un mare florido
 e vorace che dava ormai l'aspetto
 dubbioso dei tremanti tamarischi
 (E. Montale, *Fine dell'infanzia*, p. 69, vv. 80-83).

Sono versi, in parte già letti, della lirica che Ramat ebbe modo di definire «preistoria del naufragio»⁵³. Difatti, a fare da *pendant* e da conclusione alla vicenda narrata in *Fine dell'infanzia*, troviamo *Flussi*: lirica in cui, come dicevamo sopra⁵⁴, fanno la loro ultima comparsa le barchette di carta protagoniste di tanti versi degli *Ossi di seppia*. Montale, che in *Arremba su la strinata proda* (p. 48) ha udito «malevoli spiriti che veleggiano a stormi» (v. 4) sulle «navi di cartone» (v. 2) del fanciullo, nutre

l'antichissimo sospetto presupposto nella metaforica del naufragio: che in tutte le navigazioni umane sia implicito un elemento di sconsideratezza, se non di empietà⁵⁵.

Il percorso montaliano, in sintesi, si è snodato da un iniziale desiderio di ritorno-fusione all'indistinto originario, primordiale, edenico, del mare, alla consapevolezza del rifiuto che l'individuo subisce da parte del padre-oceano; dalla rassegnazione-rivendicazione della terraferma come luogo in cui esplicitare il proprio dovere morale, allo sguardo di invidia-superiorità rivolto a chi riesce a vivere l'intimità con le acque; e, infine, all'atteggiamento di ammonimento nei confronti di chi, soprattutto fanciulli, ancora si avventura nell'ambito del proibito, del sacro.

Montale dunque, dopo aver sperimentato le diverse posizioni, torna a considerare imputabile di *ύβρις* la pretesa di vivere della vita del mare (è solo

⁵³ S. Ramat, *Montale*, cit., p. 59.

⁵⁴ Cfr. par. 6.4.

⁵⁵ H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, cit., p. 31.

la donna, talvolta, a partecipare della natura delle distese equoree⁵⁶); e riconosce l'impossibilità del naufragio come conquista di (e abbandono a) una dimensione ulteriore dell'esistenza: se la "rottura della nave" equivale all'infrangersi dell'ordine umano di fronte all'istanza naturale, alla vittoria dell'indistinto marino sullo scafo simbolo tanto della piccolezza quanto della sete di conoscenza dell'uomo, allora rifiutare la possibilità del naufragio indica il rifiuto di un rapporto uomo-mare immediato, non filtrato dalla distanza interposta dal poeta che resta sulla riva o, al massimo, come in *Crisalide*, ben saldo nella propria piccola imbarcazione.

Ma torniamo a *Flussi*: ancora «fanciulli con gli archetti» (v. 1) che giocano, come già i fanciulli di *Fine dell'infanzia* e de *La farandola dei fanciulli sul greto*: ancora uno scenario (apparentemente) edenico, uno spazio senza tempo dominato dalla «divina Indifferenza»⁵⁷ di «una statua dell'Estate / fatta camusa da lapidazioni»⁵⁸. Lo sguardo della divinità non si apre però sul gioco dei fanciulli, non lo protegge:

Ma la dea mutilata non s'affaccia
e ogni cosa si tende alla flottiglia
di carta che discende lenta il vallo.
Brilla in aria una freccia,
si configge s'un palo, oscilla tremula.
La vita è questo scialo
di triti fatti, vano
più che crudele
(*Flussi*, p. 77, vv. 13-20).

Si è chiusa l'età in cui il dio non era estraneo al naufragio dell'uomo – pensiamo solo ai tanti naufragi biblici o omerici, causati o evitati dalla divinità – : qui la «Dea mutilata», quasi chiusa in uno degli *intermunda* epicurei, non ha provocato la piccola tragedia infantile, né si sporge a salvare le barchette e la fede dei fanciulli.

Né Montale invoca mai, come nella notte dei tempi Ulisse o Giona, l'aiuto di un dio: piuttosto, abbiamo visto, chiede aiuto alla figura del "passante", incarnazione banale e ridimensionata, impotente e transitoria, di entità non più vive nel mondo e nel tempo che sono toccati in sorte al poeta.

Nell'atmosfera sospesa che avvolge i fanciulli, dunque, si snoda «l'attesa del miracolo, dell'evento che scompagini l'ordine consueto e soffocante delle cose, e che irrompa nello "scialo / di triti fatti" che avvolge la vita»⁵⁹, ma niente interviene ad invertire la vanità senza senso («van[a] più che crudele») della vita, niente concorre a modificare «la percezione allucinatoria del reale

⁵⁶ Cfr. par. 5.3.

⁵⁷ Cfr. Spesso il male di vivere ho incontrato, p. 35, v. 6.

⁵⁸ *Flussi*, p. 77, vv. 9-10.

⁵⁹ E. Testa, *Montale*, cit., p. 17.

come scenario vuoto e falso»⁶⁰, se non, con la stessa apparente necessarietà, l'ira improvvisa del mare:

E tutto scorre nella gran discesa
e fiotta il fosso impetuoso tal che
s'increspano i suoi specchi:
fanno naufragio i piccoli sciabecchi
nei gorgi dell'acquiccia insaponata
(*Flussi*, p. 78, vv. 39-43).

Ancora una volta il mare dà corso al suo delirio, «muta colore»⁶¹, e mostra il suo aspetto più terribile. Non c'è spazio, nella grandiosa indifferenza della natura, nel meccanismo alle cui regole ferree obbedisce anche l'umore del mare, per gli «sciabecchi» dei fanciulli, che fanno miseramente naufragio. Miseramente, perché alla deriva è sottratto ogni connotato di tragicità (e quindi di grandezza): si tratta, come annota Ramat, di un «naufragio senza pungente dramma, rassegnato»⁶².

La mitologia del viaggio si esaurisce in una «acquiccia insaponata», e nella stessa impossibilità della tragedia si consuma la fine di ogni sogno di grandezza per l'uomo, costretto alla mediocrità anche nella disperazione.

Addio! – fischiano pietre tra le fronde,
la rapace fortuna è già lontana,
cala un'ora, i suoi volti riconfonde, –
e la vita è crudele più che vana
(*Flussi*, p. 78, vv. 44-47).

Da «van[a] più che crudele», la vita è ora riconosciuta «crudele più che vana»: ed è crudeltà scoperta e manifestatasi proprio nella gratuità della miseria di questo naufragio, cui è negata finanche la possibilità del tragico.

A «scialo di triti fatti» si riduce anche l'esperienza dell'individuo sbarbariano, cui la sfera del tragico è ugualmente interdetta, figura egli stesso di «divina indifferenza»: tuttavia, come è amaramente confessato nella *Lettera dall'osteria* (datata 1913, quindi risalente allo stesso periodo in cui venivano ultimate le liriche di *Pianissimo*), l'«istato di grazia»⁶³, di «divina

⁶⁰ R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., p. 32.

⁶¹ Cfr. *Corno inglese*: «E il mare che scaglia a scaglia, / livido, muta colore, / lancia a terra una tromba / di schiume intorte» (p. 13, vv. 10-13). In *Satura* Montale aggiungerà un elemento di autodeterminazione, di consapevolezza, alla negatività delle acque, che negli *Ossi* è legata solo ad uno stato di natura, alla inesorabilità degli eventi: in *Satura II* leggiamo infatti: «I grandi fiumi sono l'immagine del tempo, / crudele e impersonale. Osservati da un ponte / dichiarano la loro nullità inesorabile. / Solo l'ansa esitante di qualche paludoso / giuncheto, qualche specchio, / che riluca tra folte sterpaglie e borrhaccina / può svelare che l'acqua come noi pensa se stessa / prima di farsi vortice e rapina» (*L'Arno a Rovezzano*, p. 381, vv. 1-8, corsivo mio).

⁶² S. Ramat, *Montale*, cit., p. 59.

⁶³ *Lettera dall'osteria*, p. 86, v. 3.

Indifferenza», in cui si trova il poeta, gli deriva dalla frequentazione di una bettola:

Scantonato dal Tempo e dallo Spazio,
guardare il mondo come un padreterno.
E uscire dalla bettola leggero
come la mongolfiera che s'involò
(*Lettera dall'osteria*, p. 86, vv. 12-15).

Solo nel distacco da «padreterno», dovuto all'alcol, l'io può sperimentare, per quanto illusorio, uno stato di benessere, la rassegnazione del naufrago che si abbandona, senza più lottare, ai rottami che possono tenerlo a galla:

Per il mondo cambiato mi piloto,
nave che sbanda, al consueto porto
...
Poi che dato non m'è d'amare alcuno,
m'aggrappo come naufrago alle cose
(*Lettera dall'osteria*, pp. 86-87, vv. 19-20, 26-27).

È la stessa sensazione di resa, di apatia, che troviamo nei versi di *Adesso che placata è la lussuria* (in *Pianissimo*):

Mi lascio accarezzare dalla brezza,
illuminare dai fanali, spingere
dalla gente che passa, incurioso
come nave senz'ancora né vela
che abbandona la sua carcassa all'onda
(p. 38, vv. 13-17).

Si tratta, evidentemente, di un naufragio senza allegria: di abbandono non già di cosa viva alla vita, bensì di cosa morta (la «carcassa») alla morte. L'io resta sospeso «senza pensiero / e senza desiderio»⁶⁴, in attesa che «la volontà di vivere ritorni»⁶⁵, in quello stato di regressione che dovrebbe precedere il ritorno a nuova vita, ma che, di fatto, da transitorio diventa definitivo. Leopardianamente, «anche questa illusione ora è caduta»⁶⁶: l'illusione coltivata osservando le navi salpare (siamo ancora su posizioni di contemplazione, da parte di chi «rimane a terra»):

Quante volte guardai come uno scampo
i bastimenti ch'escono dal porto!
New York, Calcutta, Londra: nomi immensi.
Perdermi là sognavo, essere un altro,

⁶⁴ *Adesso che placata è la lussuria*, p. 38, vv. 18-19.

⁶⁵ *Ivi*, v. 21.

⁶⁶ *Lettera dall'osteria*, p. 87, v. 33. Cfr. *Piccolo quando un canto*, in cui il poeta narra la fine dell'incanto suscitato dalle canzoni di viandanti ubriachi: «Adesso quell'inganno anche è caduto» (p. 48, v. 15).

dimenticarmi sino del mio nome
(*Lettera dall'osteria*, p. 87, vv. 28-32).

Perduto il sogno di scrollarsi di dosso il guscio della propria individualità, di rinascere altro, l'io lirico, in piena deriva, può solo indicare all'amico (come negli *Ossi di seppia* il poeta ammonirà i vari «fanciulli»), ancora preda della illusioni («so che Venere ti tiene / ora in balia»⁶⁷), l'unica possibilità di resistenza che sia alla portata dell'uomo in preda di eventi ingovernabili:

Spingerò verso te colmo il bicchiere
perché in silenzio con l'amico beva
l'oblio
(*Lettera dall'osteria*, p. 88, vv. 57-59).

«Bere l'oblio»: l'unica possibilità di salvezza è nel disincanto, nella contemplazione distaccata della banalità del proprio “naufragio nel quotidiano”: guardare, «come un padreterno», lo «scialo di triti fatti» in cui consiste la vita.

All'oblio cercato nell'osteria, al naufrago «aggrappato alle cose» di Sbarbaro corrisponde, in Montale, la scelta di «rimanere a terra». Ma per Montale «la terraferma non è la posizione dello spettatore, bensì quella del naufrago salvato»⁶⁸, che accetta il proprio *status* di superstite, ritornato a riva dopo la perdita dell'imbarcazione e non più disposto a riprendere il largo. L'individuo si trova al cospetto di un universo che è caos:

Il cosmo non è più l'ordine la cui visione colma di eudemonia chi lo contempla. È tutt'al più la garanzia residua che c'è un terreno solido al quale l'elemento ostile non arriva⁶⁹.

L'io lirico si chiude in un dialogo con il mare⁷⁰ che lo attrae e lo rifiuta, e riconosce la propria inferiorità mentre ribadisce una fedeltà cui non può sottrarsi, ma che non può aver luogo se non a distanza:

La mia venuta era testimonianza
di un ordine che in viaggio mi scordai,
giurano fede queste mie parole
a un evento impossibile, e lo ignorano
(*Dissipa tu se lo vuoi*, p. 61, vv. 7-10).

L'«ordine» perso in viaggio, l'ordine naufragato, espone l'individuo al vuoto, all'assenza del significato, all'impossibilità di conoscere l'«evento» che non avrà luogo e cui pure si resta fedeli; e, riconoscendo la grandezza del

⁶⁷ *Lettera dall'osteria*, p. 87, vv. 45-46.

⁶⁸ H. Blumenberg, *Naufrago con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, cit., p. 42.

⁶⁹ *Ivi*, pp. 51-52.

⁷⁰ Cfr. par. 1.3 e 2.4.

mare nella calma che segue la manifestazione della sua voracità, l'io arriva anche alla conoscenza di sé:

Presa la mia lezione
più che dalla tua gloria
aperta, dall'ansare
che quasi non dà suono
di qualche tuo meriggio desolato,
a te mi rendo in umiltà.
Non sono
che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare,
questo, non altro, è il mio significato
(*Dissipa tu se lo vuoi*, p. 61, vv. 16-23).

Appendice

Gli animali acquatici

Dopo aver preso in esame le diverse tematiche legate alla presenza dell'elemento liquido, passiamo a considerare le veloci, ma non per questo meno significative, comparse di alcune creature dell'acqua.

Pur nella sua esiguità si tratta, a mio avviso, di un "bestiario" molto eloquente: che siano conchiglie o sirene, cigni o molluschi, pesci guizzanti o moribondi, si tratta spesso di immagini in cui si condensa tutta una determinata visione del mondo, della vita, della poesia.

Sirene e cigni fanno la loro fugace apparizione in *Il castello di Agliè*, di Gozzano, già citata a proposito del nesso simbolico instaurato tra l'elemento liquido e la figura femminile¹: come quest'ultima sfera simbolica risulta tutta congelata nel recupero di immagini di un artificioso repertorio mitologico, così «le sirene lapidee»² ed «il Cigno / [che] muove le palme con ritmo silente»³ altro non sono che elementi decorativi, incapaci di ridare vita al tempo passato, di allestire un Eden più che sintetico.

L'immagine del cigno, utilizzata da Gozzano per il suo significato mitologico⁴ ed estetico, viene invece recuperata da Moretti e Palazzeschi con altre intenzioni: già a proposito di una figura tutto sommato marginale, dunque, è possibile notare come gli animali acquatici siano investiti quasi del valore di segni di un linguaggio iconico, pronti a cambiare di senso e significato a seconda del sistema in cui sono inseriti.

Dimentico dei fasti della mitologia, il cigno di Moretti ha perso la lettera maiuscola, per diventare mesto abitante delle acque di Bruggia:

Oh dolcezza del mio cuore,
dei miei sensi un poco stanchi.
Vanno i cigni i cigni bianchi;
van sul pio lago d'Amore...
(*La domenica di Bruggia*, p. 59, vv. 21-24);

mentre nei *Poemi* di Palazzeschi cigni e sirene, come già notato nel quinto capitolo⁵, sono marionette da carillon fatte «girare, roteare»⁶, sulle acque dello «stranissimo»⁷ *Mar bianco*.

In tutti questi casi, per quanto diverse siano le poesie considerate, le creature acquatiche sono elementi che concorrono a creare una determinata atmosfera, «cose che fanno un paesaggio», direi parafrasando la nota formula govoniana.

¹ Cfr. par. 5.3.

² *Il castello di Agliè*, p. 304, v. 61.

³ *Ibid.*, vv. 64-65.

⁴ Del Cigno difatti Gozzano si domanda: «Sogna ancor forse Leda nelle intente / pupille nere lungo la divina / sponda d'Eurota? Ahimè, la Dea è assente» (*Il castello di Agliè*, p. 304, vv. 67-69).

⁵ Cfr. par. 5.3.

⁶ *Mar bianco*, p. 96, v. 21.

⁷ *Ibid.*, v. 8.

Accostandoci invece alla poesia di Corazzini, è possibile notare che il solo animale marino che vi compare, la «rondine di mare» di *Immagine* (*Dolcezza*), è elemento di un paesaggio tutto interiore:

La rondine di mare che ieri, mia dolente,
volava sopra il lago, con l'alucce sgomenta,

erra sempre a la sorte del suo tenero volo?
brutal piombo la colse, e cadde, morta, al suolo?

...

A me, vedi, la piccola rondinella di mare,

stanca, che sfiorava, con l'aluccia sua lieve,
l'onde del lago, troppo, per i suoi voli, breve,

a me sembra il tuo cuore instancabile, ardito...
(p. 114, vv. 1-4, 8-11).

Assimilata al cuore della donna, la rondine di mare compie, tuttavia, un'azione riconducibile anche all'anima dell'io poetante, vista sorvolare altre acque nello «spiritual viaggio» cantato in *Acque lombarde*⁸. Dunque la creatura, destinata al mare, all'«immenso azzurro Oceano natale»⁹, e relegata all'orizzonte «troppo breve» del lago, è un simbolo del destino dello stesso Corazzini.

L'uso degli animali legati in qualche modo alle acque come allegoria dell'anima del poeta sarà approfondito in Rebora e in Montale.

Figure investite di fortissima carica etica, nei *Frammenti lirici* e negli *Ossi di seppia* il «pesce» e il «mollusco», la «triglia» e la «sparuta anguilla», sono emblemi della tensione dell'io verso una vita ulteriore, che superi il mero livello dell'esistenza, e contemporaneamente segni di vite impedita, messaggeri di qualcosa che «di erompere non ha virtù»¹⁰.

Due sole le occorrenze in Rebora: nel frammento X, *Chiedono i tempi agir forte nel mondo*, e nel frammento XLIII, *In un diffuso vespero corrusco*. Si tratta di due frammenti carichi di vis polemica nei confronti delle ideologie dominanti (il X) e del «floscio [...] tempo»¹¹ in cui si consuma l'attesa di una rigenerazione:

... chi nel luminoso ingegno tende,
Dal buio delle sue voglie, l'offesa
Al segno divino dell'essere,

⁸ *Acque lombarde*, p. 95, v. 14.

⁹ *Immagine*, p. 114, v. 6.

¹⁰ E. Montale, *Vasca*, p. 74, v. 11.

¹¹ *In un diffuso vespero corrusco*, p. 81, vv. 11-12: «Ma floscio il tempo vil tutto si addita, / Senza aver nulla compiuto, il riposo».

Come fiocina a pesce in acqua accesa
(*Chiedono i tempi*, pp. 31-32, vv. 23-26);

In un diffuso vespero corrusco
Vien dolorando ciò che non s'esprime:
Con breve moto di liscio mollusco
L'anima oscilla le sue lente cime
(*In un diffuso vespero corrusco*, p. 81, vv. 1-4).

Nella polemica reboriana contro il razionalismo¹², il «segno divino dell'essere», l'anima appunto, la traccia più intima dell'io, viene ad essere incarnato da un pesce¹³: creatura insidiata e indifesa, come insidiato e indifeso è il mollusco cui l'anima è paragonata nel secondo dei frammenti citati. Qui «ciò che non s'esprime», l'interiorità dell'io, è regredita allo stadio dell'animale invertebrato, in uno scenario in cui, se manca il pericolo mortale incombente in *Chiedono i tempi*, sono insidiosamente presenti i segni di una decomposizione in atto: «l'anima [che] oscilla le sue lente cime», già simile al mollusco, somiglia, «nell'oscuro fetore di un porto», al «lamentare di un vascello morto / In cadenzati cigoli sommessi» (*In un diffuso vespero corrusco*, vv. 5, 7-8).

Creature dell'acqua insidiate e boccheggianti divengono, in Montale, segno di quella «vita strozzata»¹⁴ cui si sente condannato l'io lirico.

Le «sparut[e] anguil[e]» che «in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i ragazzi»¹⁵ sono già simbolo, per quanto in chiave minore, di una vita che persiste «là dove solo / morde l'arsura e la desolazione»¹⁶, come sarà scritto ne *La bufera*, quando l'animale assurgerà chiaramente ad allegoria di una resistenza al male, della promessa di una salvezza che viene dal basso, dalla terra.

E, accanto alle anguille catturate ne *I limoni*, troviamo le «asterie», le stelle di mare condannate, come «lordura», a riva dal Mediterraneo¹⁷; o l'«osso di seppia»¹⁸ di dannunziana memoria, metafora ora di una vita scarnificata; così come, ad addentrarsi appena nelle *Occasioni*, troviamo la «triglia moribonda»

¹² Fortini scrive che il frammento X, «esempio di mediocre verbosa polemica contro le ideologie dominanti», risente, come testimonia il fratello di Rebora, Piero, della rivolta «adolescenziale contro il razionalismo paterno»: cfr. F. Fortini, «*Frammenti lirici*» di Clemente Rebora, cit., p. 247 e n.

¹³ Proprio il pesce era simbolo dei primi cristiani, «segno divino dell'essere» di Cristo: Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ, il cui acronimo è, appunto, ΙΧΘΥΣ.

¹⁴ *Arsenio*, p. 84, v. 58.

¹⁵ *I limoni*, p. 11, vv. 7, 5-6.

¹⁶ *L'anguilla*, p. 262, vv. 21-22.

¹⁷ «...svuotarmi così d'ogni lordura / come tu fai che sbatti sulle sponde / tra sugheri alghe asterie / le inutili macerie del tuo abisso» (*Antico, sono ubriacato dalla voce*, p. 54, vv. 18-21).

¹⁸ *Riviere*, p. 103, v. 27.

e «la carpa che timida abbocca» di *Dora Markus*¹⁹, e ancora anguille catturate nel mottetto *La gondola che scivola...*²⁰.

Se è vero, come notato da Avaloré a proposito di *Incontro*, che

mentre gli animali acquatici sono dotati nella stragrande maggioranza di mobilità e di un minimo di iniziativa, gli uomini invece sembrano avere una vita essenzialmente vegetale²¹,

è vero anche che tali animali acquatici, partecipi di quella vita originaria negata al poeta, sono rappresentati nell'attimo in cui la loro «mobilità» e la loro possibilità di «iniziativa» sono azzerate, e la loro stessa esistenza minacciata da una forza superiore cui non possono opporre resistenza.

Diverso discorso invece è da fare a proposito degli animali mitologici, anch'essi presenti nei primi componimenti degli *Ossi*, e per gli uccelli marini. Sirene e tritoni ricorrono in testi quali *Caffè a Rapallo*²² e *Portovenere*²³: figure mitiche primigenie²⁴, testimoniano della dicotomia, su cui si fonda la prima raccolta montaliana, tra nostalgia dell'infanzia ed esigenza di maturità, tra richiamo della natura, del mediterraneo, dell'indistinto naturale, e tensione alla civiltà, alla terraferma, all'individuazione.

Gli uccelli marini invece, come vent'anni prima in Corazzini, si vestono dei connotati dell'anima dell'io lirico, ne dicono la prigionia o la sete d'infinito.

Chiusa in un orizzonte troppo stretto come la rondine di mare di *Dolcezza*, ne *I morti* compare una «gallinella di mare»:

... tra i fili che congiungono
un ramo all'altro si dibatte il cuore
come la gallinella
di mare che s'insacca tra le maglie
(*I morti*, p. 95, vv. 22-25),

sorella delle altre creature marine, ossimoricamente «immobili e vaganti» (v. 26), prese nella rete di cui si cerca invano «una maglia rotta»²⁵.

La rara occasione di fuga è conquistata, ne *L'agave sullo scoglio*, da un altro volatile:

Sotto l'azzurro fitto
del cielo qualche uccello

¹⁹ *Dora Markus I*, p. 130, v. 15; *Dora Markus II*, p. 131, v. 4.

²⁰ «... S'agita laggiù / uno smorto groviglio che m'avviva / a stratti e mi fa eguale a quell'assorto / pescatore d'anguille dalla riva» (*La gondola che scivola...*, p. 151, vv. 8-11).

²¹ D'Arco Silvio Avalore, *Cosmografia montaliana*, in Id., *Tre saggi su Montale*, cit., p. 104.

²² «... Son giunte / a queste native tue spiagge, / le nuove Sirene!» (*Poesie per Camillo Sbarbaro*, I – *Caffè a Rapallo*, p. 17, vv. 7-9).

²³ «Là fuoresce il Tritone / dai flutti [...] / [...] / Quivi sei alle origini / e decidere è stolto: / ripartirai più tardi / per assumere un volto» (*Portovenere*, p. 37, vv. 1-2, 10-13).

²⁴ Che, nelle *Occasioni*, saranno custodi del messaggio di Arletta: cfr. *Punta del Mesco*, p. 172.

²⁵ *In limine*, p. 7, v. 15.

di mare se ne va;
né sosta mai: perché tutte le immagini portano scritto: più in là!
(*L'agave sullo scoglio – Maestrale*, p. 73, vv. 17-20).

Tutte le immagini intraviste dall'uccello indicano dunque un'impossibilità di stasi: l'assenza di un *ubi consistam*, ma anche, come già notato da Ramat²⁶, l'augurio che sia possibile conquistare luoghi aperti, accedere a una più ampia dimensione esistenziale, a orizzonti ulteriori.

È possibile accostare alle carpe, alle anguille e alle triglie montaliane l'unico animaletto marino che compare nei primi due libri del *Canzoniere* di Saba, «il granchio che le membra in sé ritira» dei *Versi militari*²⁷: emblema della vita che si ritrae in se stessa per difesa, del sogno irrealizzabile di un'esistenza tranquilla e appartata, di una casa in cui godere di una semplice quotidianità, la figura del granchio, fatta balenare per un momento nel paragone con un soldato, sintetizza i desideri più genuini del poeta.

Significato completamente diverso dall'introversione suggerita dal granchio sabiano hanno invece le figure della fauna e della flora marina che compaiono in Govoni, Marinetti, Ungaretti.

Nella tavola intitolata *Il palombaro* (RPL p. 17), di cui già si è parlato a proposito del tema dell'immersione, il sommozzatore, che occupa il centro, ovviamente anche tematico, dell'opera, è circondato da una moltitudine di figure di piante e animali: le «alghe vermi verdi», le «stelle carnose», il «cavallino indomabile», un cespuglio di coralli («primavera metallizzata dei coralli»), una medusa definita, in linea con i precetti dell' "immaginazione senza fili" propugnata dal manifesto marinettiano del '13, «ombrello di mendicante giostra fosforescente di cavallucci marini».

Costituisce una particolarità di Govoni il fatto che gli animali siano rappresentati dal punto di vista di un uomo calatosi in fondo alle acque: gli esseri sono rappresentati nel loro ambiente, secondo una prospettiva che non proviene dall'alto ma dal mare stesso. Lo stesso ricorso alla tecnica delle parole in libertà e della rappresentazione iconica indica un tentativo di abdicare all'organizzazione "umana" del discorso, a favore di una presentazione diretta delle creature acquatiche, colte vive e vitali nel loro habitat naturale.

Ugualmente vitali, anche se non protagonisti, sono i «pesci argentei guizzanti» che compaiono nella tavola *Paesaggio + mare + temporale + mendicante = primavera* (RPL p. 43), elementi che concorrono, sommati agli altri secondo il suggerimento del titolo, a creare una sensazione di freschezza.

²⁶ Cfr. S. Ramat, *Montale*, cit., p. 64.

²⁷ *Soldato alla prigione – I*, p. 51, vv. 1-2: «Il granchio che le membra in sé ritira / assomigliava sull'attenti, muto».

Più ancora che in Govoni, nel Manifesto di fondazione del futurismo, la metaforica relativa agli animali acquatici è utilizzata come simbolo di vita estroversa, protesa alla conquista del mondo: l'episodio della corsa folle del poeta futurista, conclusa con la volontaria regressione nel «materno fossato [...] d'officina»²⁸, e con la trasformazione del soggetto in «cencio sozzo e puzzolente»²⁹, prosegue con la metamorfosi dell'automobile:

Una folla di pescatori armati di lenza e di naturalisti podagrosi tumultuava già intorno al prodigio. Con cura paziente e meticolosa, quella gente dispose alte armature ed enormi reti di ferro per pescare il mio automobile, simile ad un gran pescecane arenato. La macchina emerse lentamente dal fosso, abbandonando nel fondo, come squame, la sua pesante carrozzeria di buon senso e le sue imbottiture di comodità. Credevano che fosse morto, il mio bel pescecane, ma una mia carezza bastò a rianimarlo, ed eccolo risuscitato, eccolo in corsa, di nuovo, sulle sue pinne possenti!

(*Fondazione e manifesto del futurismo*, p. 9).

Il «divoratore supremo, mirabile mangiatore»³⁰, dunque - così come «la Morte dal pelame nero maculato di pallide croci»³¹, che «porg[e] la zampa con grazia»³² al futurista - è la rappresentazione in forma zoomorfa della forza della modernità, è il simbolo di un'aggressiva volontà di dominio, di un'energia originaria che il poeta ha il potere di domare e di scatenare, di asservire e di volgere alla conquista superomistica del futuro.

Se le creature rappresentate da Govoni comunicano un senso di natura vitale, e quella messa in scena da Marinetti emblemizza l'esuberanza futurista, le creature acquatiche ricorrenti in Ungaretti sono a loro volta emblemi dell'estroversione del soggetto lirico, perennemente teso alla conquista di un «paese innocente»³³, di un amore di cui cantare, di una stagione felice.

La simbologia equorea di Ungaretti è inaugurata dalla «lugubre tartaruga» di *Popolo*³⁴, metafora della notte che «annaspa»³⁵, e dalla «perla ebbra del dubbio»³⁶, che cedono il campo all'aurora dell'avvento della Patria³⁷, dai marcati tratti femminili, e segnano il passaggio da «uno stagno di buio»³⁸ al possesso di una identità³⁹. Come in *Popolo*, in *1914-1915* la perla e la patria

²⁸ F.T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del futurismo*, cit., p. 9. Cfr. anche par. 1.1.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ J. Michelet, *Il mare*, cit., p. 76.

³¹ F.T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del futurismo*, cit., p. 8.

³² *Ibid.*

³³ *Girovago*, p. 85, vv. 24-25.

³⁴ In *Ultime*, p. 16, v. 5.

³⁵ *Ibid.*, v. 6.

³⁶ *Ibid.*, v. 8.

³⁷ «O Patria ogni tua età / s'è desta nel mio sangue» (*Ibid.*, vv. 24-25).

³⁸ *La notte bella*, p. 48, v. 8.

³⁹ L'intero verso 8 di *Popolo* migra, con lievissime variazioni, ad una lirica del *Sentimento*: «la perla ebbra del dubbio» diventa «ma il dubbio, ebbro colore di perla...» (*1914-1915*, p. 161, v. 21).

compaiono insieme, a indicare la persistente scelta ungarettiana di simboli che, anziché richiamare «la forza sacra dell'abisso»⁴⁰, ne pongono in luce la connotazione erotica, e rientrano nella sfera metaforica che vede unite le acque, la figura della donna, e l'archetipo del grembo materno.

Accanto alle perle, troviamo le sirene incantatrici di *Nasce forse*⁴¹, insieme al corallo⁴² di *Lindoro di deserto*:

Col vento si spippola il corallo
di una sete di baci
(p. 24, vv. 3-4),

e alle «lumache nel loro guscio»⁴³ a cui sono assimilati i soldati rintanati in delle trincee che acquistano il sapore di un rifugio ctonio. Anche quando sembrano indicare desiderio di regressione, o tradursi in immagini di vita indifesa (come accade in Montale), le creature rappresentate da Ungaretti si accompagnano comunque, a mio avviso, all'idea dell'incubazione della vita (le lumache, ad esempio); mentre figure come le sirene, o il corallo, rimandano esplicitamente a una visione “sensuale” della poesia, sono emblemi dell'inesausta ricerca del «nomade d'amore»⁴⁴, dell'«uomo di pena»⁴⁵, che anche nella propria «carcassa / usata dal fango»⁴⁶ vede, dietro le apparenze di «una suola»⁴⁷, l'essenza del «seme di spinalba»⁴⁸, della vita che germina dalle acque.

⁴⁰ M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 215.

⁴¹ «Ascolto il canto delle sirene / del lago dov'era la città» (p. 9, vv. 3-4).

⁴² Si legga J. Michelet: «Le donne [...] hanno avvertito confusamente come uno di quegli alberi, il corallo, era cosa viva. Donde una giusta preferenza. La scienza ebbe un bel sostenere che si trattava soltanto di una pietra, poi di un arbusto. Le donne vi avvertivano un'altra cosa» (*Il mare*, cit., p. 102).

⁴³ *In dormiveglia*, p. 42, v. 8.

⁴⁴ *Tramonto*, p. 28, v. 3.

⁴⁵ *Pellegrinaggio*, p. 46, v. 12.

⁴⁶ *Ibid.*, vv. 6-7.

⁴⁷ *Ibid.*, v. 8.

⁴⁸ *Ibid.*, vv. 9-10.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Dino Campana

- «*Canti Orfici*» e *altre poesie*, introduzione e note di N. Bonifazi, Milano, Garzanti, 2002

Sergio Corazzini

- *Poesie*, con introduzione e commento di I. Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992

Corrado Govoni

- *Armonia in grigio et in silenzio - Poema*, con postfazione di L. Barile, Milano, Scheiwiller, 1989
- *Lettere a Marinetti (1909-1915) – Rarefazioni e Parole in libertà (1915)*, a cura di M. Dillon Wanke, Milano, Scheiwiller, 1990

Guido Gustavo Gozzano

- *Poesie*, a cura di G. Barberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 1977
- *Fondazione e manifesto del futurismo; Uccidiamo il chiaro di luna*, in L. De Maria (a cura di), *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1983

Eugenio Montale

- *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1990
- *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1997

Marino Moretti

- *Tutte le poesie*, con introduzione di G. Pampaloni, Milano, Mondadori, 1966

Aldo Palazzeschi

- *Poemi*, a cura di A. Dei, Parma, Edizioni Zara, 1996
- *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Dei, Milano, Mondadori, 2002

Clemente Rebora

- *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1994

Umberto Saba

- *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, con un saggio introduttivo di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001
- *Il Canzoniere (1900 – 1954)*, con introduzione di N. Palmieri, Torino, Einaudi, 2004

Camillo Sbarbaro

- *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1999

Giuseppe Ungaretti

- *Il deserto e dopo*, Milano, Mondadori, 1961
- *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969
- *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974
- *Il porto sepolto*, a cura di C. Ossola, Milano, Il Saggiatore, 1981

Bibliografia critica

1. G. De Robertis, *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1958
2. E. Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961
3. L. Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, ESI, 1962
4. S. Jacomuzzi, *Sergio Corazzini*, Milano, Mursia, 1963
5. S. Solmi, *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 1963
6. F. Curi, *Corrado Govoni*, Milano, Mursia, 1964
7. S. Ramat, *Montale*, Firenze, Vallecchi, 1965
8. E. Caccia, *Lettura e storia di Saba*, Milano, Bietti, 1967
9. M. Guglielminetti, *Clemente Rebora*, Milano, Mursia, 1968
10. O. Macrì, *Realtà del simbolo: poeti e critici del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1968
11. D'Arco Silvio Avalle, *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi, 1970
12. G. Barberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, Milano, Mursia, 1971
13. G. Debenedetti, *Intermezzo*, Milano, Il Saggiatore, 1972
14. AA. VV., *Dino Campana oggi*, Atti del Convegno (Firenze, 18-19 marzo 1973), a cura del Gabinetto Scientifico Letterario «G.P. Viesseux», Firenze, Vallecchi, 1973
15. A. Zanzotto, *Voce «Ungaretti»*, in AA. VV., *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di V. Branca, Torino, UTET, 1973
16. G. Contini, *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974
17. G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974
18. M. Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974
19. L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Torino, Paravia, 1976
20. G. Cambon, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976
21. AA. VV., *Marino Moretti*, Atti del Convegno di studio – Cesenatico 1975, a cura di G. Calisesi, Milano, Il Saggiatore, 1977
22. F. Curi, *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977
23. G. Baldissoni, *Il male di scrivere. L'inconscio e Montale*, Torino, Einaudi, 1979
24. G. Guglielmi, *L'udienza del poeta: saggi su Palazzeschi e il Futurismo*, Torino, Einaudi, 1979
25. G. Baroni, *Ungaretti. Introduzione e guida allo studio dell'opera ungarettiana - Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1980
26. P. Pieri, *Ritratto del saltimbanco da giovane: Palazzeschi 1904-14*, Bologna, Patron, 1980

- 27.AA. VV., *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti* (Urbino, 3-6 ottobre 1979), a cura di C. Bo e M. Petrucciani, 2 voll., Urbino, Quattro Venti, 1981
- 28.G. Zaccaria, *Invito alla lettura di Marino Moretti*, Milano, Mursia, 1981
- 29.C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982
- 30.M. Guglielminetti, *Sbarbaro poeta, ed altri liguri*, Palermo, S.F. Flaccovio Editore, 1983
- 31.Id., *La «scuola dell'ironia». Gozzano e i vicini*, Firenze, Olschki, 1984
- 32.AA. VV., *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno Internazionale (Genova, 25-28 novembre 1982), a cura di S. Campailla e C.F. Goffis, Firenze, Le Monnier, 1984
- 33.T. Ferri, *Dino Campana: l'infinito del sogno*, Roma, Bulzoni, 1985
- 34.R. Luperini, *Storia di Montale*, Bari, Laterza, 1986
- 35.A. Saccone, *L'occhio narrante. Tre studi sul primo Palazzeschi*, Napoli, Liguori, 1987
- 36.AA. VV., *“Io non sono un poeta”: Sergio Corazzini 1886-1907*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 11-13 marzo 1987, a cura di F. Livi e A. Zingone, Roma-Nancy, Bulzoni-Presses Universitaires de Nancy, 1989
- 37.G. Debenedetti, ., *Saggi critici – prima serie*, Venezia, Marsilio, 1989
- 38.G. Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 1989
- 39.R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990
- 40.P.V. Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990
- 41.P. V. Mengaldo, *Sbarbaro: come uno specchio rassegnato*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991
- 42.M. Guglielminetti, *Introduzione a Gozzano*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- 43.A. Asor Rosa, *I «Canti orfici» di Dino Campana*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le opere*, vol. IV – *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1995
- 44.F. Brugnolo, *«Il Canzoniere» di Umberto Saba*, ivi
- 45.F. Fortini, *«Frammenti lirici» di Clemente Rebora*, ivi
- 46.P. V. Mengaldo, *«L'Opera in versi» di E. Montale*, ivi
- 47.AA. VV., *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di R. Luperini e M. Grignani, Bari, Laterza, 1998
- 48.G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, con *Presentazione* di E. Montale, Milano, Garzanti, 1998
- 49.M.A. Grignani, *Dislocazioni: epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Manni, 1998

- 50.M. Barengi, *Ungaretti. Un ritratto e cinque studi*, Modena, Mucchi Editore, 1999
- 51.F. Curi, *La poesia italiana nel Novecento*, Bari, Laterza, 1999
- 52.N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999
- 53.A. Saccone, *La «trincea avanzata» e la «città dei conquistatori». Futurismo e modernità*, Napoli, Liguori, 2000
- 54.Id., *Ungaretti interprete del Futurismo*, in AA. VV., *Quando l'opera interpella il lettore*, a cura di G. Benvenuti, Bologna, Pendragon, 2000
- 55.E. Testa, *Montale*, Torino, Einaudi, 2000
- 56.F. Curi, *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Napoli, Liguori, 2001
- 57.A. Saccone, *«Italia» di Ungaretti: identità poetica e identità nazionale*, in AA. VV., *L'identità nazionale nella cultura letteraria italiana*, Atti del III Congresso Nazionale dell'ADI - Associazione degli Italianisti Italiani - (Lecce-Otranto, 20-22 Settembre 1999), 2 tomi, a cura di G. Rizzo, Martina Franca, Mario Congedo Editore, 2001, t. II
- 58.AA. VV., *L'opera di Aldo Palazzeschi*, Atti del Convegno Internazionale, a cura di G. Tellini, Firenze, 22-24 febbraio 2001, Firenze, Olschki, 2002
- 59.A. Saccone, *«Vertigini davanti al baratro». Il barocco secondo Ungaretti*, in AA. VV., *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, 2 voll., Napoli, Liguori, 2002, vol. II
- 60.G. Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del Melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2003
- 61.A. Saccone, *«Qui vive / sepolto / un poeta». Divertimento e trasgressione: Palazzeschi, Marinetti e altri*, in AA. VV., *Gli "irregolari" nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*, Atti del Convegno di Catania (31 ottobre – 2 novembre 2005), Roma, Salerno Editrice, 2007
- 62.AA. VV., *Omaggio a Clemente Rebora*, Bologna, M. Boni Editore, s. d.

Altri testi utilizzati nella tesi

1. R. Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, trad. it. di E. Bonaiuti *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Milano, Feltrinelli, 1966
2. A. Rimbaud, *Opere*, a cura di D. Grange Fiori, con introduzione di Y. Bonnefoy, Milano, Mondadori, 1975
3. S. Freud, *Das Unheimliche*, trad. it. *Il perturbante*, in Id., *Opere*, edizione diretta da C.L. Musatti, 12 voll., vol. IX «L'io e l'es» e altri scritti, Torino, Boringhieri, 1977
4. V. Dini, *Il potere delle antiche madri. Fecondità e culti delle acque nella cultura subalterna toscana*, Torino, Boringhieri, 1980
5. M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, trad. it. di G. Raboni *Alla ricerca del tempo perduto*, con prefazione di C. Bo, 4 voll., Milano, Mondadori, 1983
6. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Boringhieri, 1984
7. G. Jung – K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Einaudi, 1984
8. H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinmetapher*, trad. it. di F. Rigotti *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985
9. Ch. Baudelaire, «*I fiori del male*» e altre poesie, trad. it. di G. Raboni, con testo a fronte, Torino, Einaudi, 1987
10. C.G. Jung, *Über das Unbewusste*, trad. it. *L'inconscio*, in Id., *La psicologia dell'inconscio*, Roma, Newton & Compton Editori, 1989
11. Omero, *Odissea*, trad. di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989
12. Id., *Iliade*, trad. di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1990
13. J. Joyce, *Ulysses*, trad. it. di G. De Angelis *Ulisse*, Milano, Mondadori, 199.
14. J. Michelet, *La mer*, trad. it. *Il mare*, a cura di F. Borie, Genova, Il Melangolo, 1992
15. M. Bulteau, *Le figlie dell'acqua: presenze del femminile nel mito e nella letteratura*, Genova, ECIG, 1993
16. AA. VV., *Naufragi*, Atti del Convegno di Studi (Cagliari, 9-10 aprile 1992), a cura di L. Sannia Nowè e M. Viridis, Roma, Bulzoni, 1993
17. G. D'Annunzio, *Alcyone*, a cura di F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1994
18. W.H. Auden, *The Enchafed Flood or the Romantic Iconography of the Sea*, trad. it. *Gli irati flutti o l'iconografia romantica del mare*, a cura di G. Sacerdoti, Roma, Fazi, 1995
19. N. Machiavelli, *Tutte le opere storiche, politiche e letterarie*, a cura di A. Capata, Roma, Newton & Compton Editori, 1998

- 20.F. Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, trad. it. di M. Montinari *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Milano, Adelphi, 2001
- 21.AA. VV., *Il viaggio nella letteratura occidentale tra mito e simbolo*, a cura di A. Gargano e M. Squillante, Napoli, Liguori, 2005
- 22.C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005
- 23.G. Bachelard, *Causeries (1952-54)*, con prefazione di J.L. Pouliquen, introduzione, traduzione e cura di V. Chiore, Genova, Il melangolo, 2005
- 24.G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, trad. it. di M. Cohen Hemsì e A.C. Peduzzi *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red Edizioni, 2006